美學概論目次

美學概論

第一章　緒論

美學（英名 Æsthetics，德名 Æsthetik）乃研究關於人類理想之一就是美的理想方面的法則之科學。考人類的理想普通可分爲真善美三方面。研究真的理想方面的法則之科學爲論理學，研究善的理想方面的法則之科學爲倫理學，而研究美的理想方面的法則之科學就爲美學。就美學的歷史而論，他的發達實較論理學倫理學更遲。西洋最初把美學組成爲一獨立學科的學問家乃是德國的巴姆加教（Baumgarten, 1714–1762）。固然西洋在希臘古代，學問家對於美的問題也未始全沒論述，可是他們的研究都是零碎的斷片的。（希臘古代哲學家中如柏拉圖（Plato）及亞里斯多德（Aristotle）二人都有對於美的問題的議論，而亞里斯多德的詩論尤可注意）在中古時代，西洋耶穌

教大盛，宗教把實際和思想一切都支配了；雖是藝術(例如建築)在宗教之下也未始沒有相當的發達，可是美學的思想可說完全在於萎縮狀態。及至近世宗教改革與文藝復興的時代，現世的文物逐漸代超現世的文物興隆起來，於是藝術文學漸增發達，而藝術批評方面也有不少的進步。但是在他方面，美學這一種學問直至包姆加敦止還沒有組織成一種獨立的科學。在西歷第十八世紀後半，巴姆加敦方纔著了一部"Æsthetica"(1750–1758)(美學)。這一部書分爲二卷，實可稱爲美學之祖。包姆加敦係哲學家，所以他的美學也以哲學的議論爲主。照他的意見，人類的知識可分爲明瞭與暗昧的兩種。研究前一種明瞭的知識就是研究理性及其運用方法的科學即爲論理學；這一種論理學早成立而且極屬發達。可是研究後一種暗昧的知識就是研究關於感情和感覺方面的知識的科學不但尚未成立，而且研究的人也是極少。所以他對於這感情和感覺方面的知識想加以一番的研究。從上面的包姆加敦的意思看來，

我們可以見得他所以著美學的目的是在於補充論理以外方面的從來的研究的不足。因爲包姆加敦是德國人，所以到現在止美學的研究還得推德國最盛，法國則不及德國之半，英國則更少了。就德國言，德國的美學上的研究多半成就於哲學家之手。西歷第十九世紀前半紀哲學在德國實爲全盛時代，所以美學也得了不少的進步，如康德(Kant)黑智爾(Hegel)等大哲學家對於美學都有相當的著作。(康德著有"Kritik der Urteilskraft";黑智爾著有"Vorlesungen über die Æsthetik")此外這一派的美學家及著書大略如下：

Vischer : "Æsthetik" (1846–1857)

Vischer : "Das Schöne und die Kunst" (1898)

Carriere : "Æsthetik" (1859)

Zeisng : "Æsthetischen Forschungen" (1855)

Köstlin : "Æsthetik" (1869)

而就中尤以菲塞(Vischer)的"Æsthetik"為美學上最大的著述。

就與黑智爾反對的哲學家而論,叔本華(Schopenhauer)的哲學書中也包含着關於美及藝術的考察。(Schopenhauer: Die Welt als Vorstellung und Wille III) 赫爾巴特(Herbart)也對於黑智爾派的內容美學另立一種形式美學的主張,而光大赫爾巴特的學說者則為親麥曼(Zimmermann)。(Zimmermann: "Allgemeine Æsthetik als Formwissenschaft," 1865)

此外因第十九世紀後半紀自然科學大行發達之故美學的研究也受了很重大的影響。費希奈爾(Fechner)就想應用科學研究的方法來改造從來的美學。他在一八七六年出版了他的著作"Varschule der Æsthetik"他在這部書的序中說,從來的美學是從上面出發的美學(Æsthetik von oben),他自己的美學乃是從下面出發的美學(Æsthetik von unten)換言之,就是從來美學上的主張是由哲學演繹而得的,他自己的美學研究則由具體的事實

出發然後再去探求一般的法則。這樣看來，所以費希奈爾所主張的美學與從來的哲學的美學不同，乃是經驗的美學。這一種費希奈爾的主張對於以後的美學研究確有重大的影響，根據他的方針想來改造從來美學的學問家實在不少。而第十九世紀的德國美學界最後的最大的名著哈特曼(Hartmann)的"System der Æsthetik"(1886–1887)也是受着費希奈爾的影響的。這一部書的第一卷是德國美學的歷史，第二卷是哈特曼的自己的美學上的學說。他的美學的體系與從來的哲學的美學大不相同，他實在想把哲學的美學與經驗的美學組成一起，集二方面的大成。他的成績也確是不壞。

哈特曼而後，美學的研究日盛一日，自十九世紀末年至二十世紀初年，各國美學家和美學的著書煞是不少，而就中重要者大概如下：

Lange："Das Wesen der Kunst"(1901)

Lipps："Æsthetik"(1903–1906)

Volkelt: "System der Æsthetik" (1905–1910)
Dessoir: "Æsthetik und Allgemeine Hunst Wissenschaft" (1906)
Cohen: "Æsthetik des Reinen Gefühl" (1912)
Cohn: "Allgemeine Æsthetik" (1901)
Meumann: "Æsthetik der Gegenwart" (1908)
Meumann: "System des Æsthetik" (1912)
Guyau: "Les Problemes de Lésthétique Contemporaine" (1884)
Bosanquet: "History of Æsthetics" (1892)
Santayana: "The Sense of Beauty" (1896)

第二章　美的經驗

美學，既如上述，乃是研究美的法則的學問，而爲研究美的法則起見，我們第一就非先把美的經驗加以研究不可。美的經驗是什麼？美的經驗的特色是

什麼?這是研究美學的人們第一件不可不加考慮的問題。我們看見好花,我們覺得他悅目。我們聽到好曲,我們覺得他悅耳。這都是我們的美的經驗。所以無論何人可以說沒有一人沒有這一種美的經驗的。可是在他方面,我們一談到美的經驗的特色,問題就難以解決了。我們爲便利起見,我們先把這個美的經驗分作美的對象和美的態度二項,然後再加討論。因爲美的經驗要不外是用美的態度來把捉美的對象的緣故。現在我們先從美的對象說起。

第一節　美的對象

一 **藝術作品**　普通的人們往往以爲藝術作品就是美的對象。他們以藝術作品四字來分別美的經驗和其他的經驗。詳細說來,他們以爲美的經驗是由藝術作品上出發,在藝術作品上終結;就是說,美的經驗始於藝術作品之感覺,終於藝術作品之判斷。他們把這一點作爲美的經驗與其他經驗所以不同的根據。同爲這個原故,他們把由作品得來之愉快不愉快或滿足不滿足當做

對於該作品之美的價值判斷；而且以爲這種美的價值判斷，倘爲同一的作品所喚起，那末應當是一致的。但是在實際上，我們稍一反省，就覺這種見解是錯誤了。對於同一作品所下的判斷，內容不但不能全相一致，而且有時甚至大相差別。如對於同一的裸體畫，有人滿口稱讚，有人蹙眉攻擊，這是常見的事。又如對於同一的作品，甲以爲優秀，乙以爲不然者也有時有之。在這一種時候，對於同一的作品，一人以爲美的價值甚高，他人則以爲美的價值甚低；換言之，就是，同一的作品竟成爲兩個價值不同之美的對象了。因此，我們不能說：美的判斷，如爲同一作品所喚起，那時候就會一定一致的。

這樣看來，我們不能以藝術作品四字作爲美的對象的根據，自屬明顯的事實。藝術作品實在不過是構成美的對象的材料罷了。所謂美的對象乃是由感覺的材料所構成的主觀上的形象。因爲這個緣故，所以對於藝術作品只有理解藝術者才能知道他真正的價值。

二快不快與美醜　由藝術作品所得的快感不能就看做美的經驗，就是快與美不能全相一致的這一層，事實已極明瞭。但是美屬於快，醜屬於不快的這一件事，却是不能否定的。不過人們以快作爲美，以快的經驗作爲美的經驗，那是錯了！要之，美屬於快，美之範圍在於快之範圍之內，可是同時二者的範圍決不是全相一致的。我們現在先研究「美的快」之特殊性以作闡明美的對象之預備。

馬沙爾（Marshall）以爲美學爲快樂說的一科。照他的見解，所謂美有接受快的法則的支配，間接受、不快的法則的支配。他把「美的快」與其他的快區別，以爲前者比較後者多有持久性。這個誠然；但是仔細想來，亦不過程度之差，決非本質之別，而且在個人間大有差異。所以此說不能算十分中肯。

此外又有人們——馬沙爾也是其中之一——想把「美的快」和感覺的快之區別放在高級感覺（視聽二覺）與下級感覺（味嗅觸溫覺等）的差別上

面。照這一班人的主張，以爲人類把由視聽二覺所得來的印象來美地享樂，把由其他感覺所得來的印象來感覺地享樂。爲什麼呢？因爲下級感覺的快常和肉體結合不能分離的緣故。例如食物的甘甜常和味覺結合，我們不能把味自身從味覺遊離而經驗之。可是在高級感覺的快，却與肉體的感覺遊離。我們在視聽的時候，決沒有視的爲目，聽的爲耳等等的意識，我們的意識注在對象的一方面。因此，我們能够達到自由自在不受束縛的狀態，能够沒入無我的境地。還有一層，在於高級感覺，其內容極爲明晰，且相互間的關係也甚明白。要之，視聽二覺對於其他感覺是比較精神的。這就是「美的快」的特性。黑智爾(Hegel)哈特曼(Hartmann)可稱是這種主張的代表。

然而由我們看來，這一種說法也未見得完全可取。因爲視聽二覺也時常伴有肉體的感覺。例如鑑賞熱利珂(Géricault)的「賽馬」這張畫的時候，我們除有騎手及馬的視覺像以外，還有與疾馳的馬和騎乘者同樣的運動感覺。所

以精細觀察起來，高級感覺也明明白白伴有肉體的感覺；所謂遊離云云實亦不過程度之差罷了。況且反轉來看，下級感覺方面也未始沒有遊離的傾向。像全全缺乏視聽二覺的赫楞刻勒（Helen Keller）女士能用觸覺來行藝術的鑑賞，這就是最著名的一例。反對者也許說，世上決沒有單由下級感覺成立的藝術。但是事實亦不盡然。如羽斯芒（Huysmans）的小說的主人公裏面有由飲酒而感受一種音調者就是一例。

由上面所述的看來，高級感覺與下級感覺的差別決非絕對的，實不過是程度之差。我們只能說對於美的對象之構成上高級感覺比較地占有重要的位置，決不能說下級感覺對此全全沒有關係。本來，美的經驗決非單由某種特殊感覺而成立的經驗，卻是自我全體合成一體的經驗。照這一點說，下級感覺自然也非參加在內不可。從此，我們可以了解非塞（Vischer）及基耀（Guyau）等所以主張下級感覺的理由，并可以知道「美的快」與其他的快的區別決不

在於高級感覺與下級感覺的區別了。

然則，我們究竟怎樣來定「美的快」的特色，換言之，我們究竟怎樣來規定美的對象之特質？我們既不能單由感覺自身來規定他，我們也不能單由客觀的對象自身來規定他。就是說，我們單由主觀或單由客觀是不能明白確立他的。我們在現在只能說美的經驗，與其他經驗同樣，乃成立於主觀與客觀之對立的關係上面。那末，我們不能不於這主觀與客觀兩者的關係內找出美的特殊性。除此而外實無他法。至於兩者的關係當然極爲繁雜，決非一樣，因此，我們對於客觀界所能取的態度自然也有多種了。

第二節　美的態度

一　非·功·利·的·態·度　要想求理解對象與人類間美的關係，那就非闡明美的享樂中之觀照者的態度不可。現在先述一二種關於這個問題的學說，然後再求最後的解決。

從古以來，最一般的主張是以爲美的態度內絕不許含有些許的功利的見地。在普通的時所，我們在評價事物上往往以有用無用作爲評價的標準。然在美的享樂的時候，這一種物質的見解全全絕跡，只有美自身爲我們所享樂罷了。

康德(Kant)從他所謂「自由美」(freie schönheit)的判斷中，連「完全」這個觀念都行排斥。爲什麼呢？因爲「完全」這個觀念已含有功利的觀念的緣故。所以這一種「自由美」只能存在純粹的紋樣上面，像在馬及建築方面，因爲往往已含完全的觀念在內，所以我們只可名之曰「附庸美」(anhängende schönheit)又欲求美之爲自由美，對於「所有」的興味也非除盡不可。要之，非功利的云云是指目的與欲求的排除，詳言之，是指在美的享樂與創造以外之一切目的的排除，在欲求美的經驗以外之一切欲求的排除。但是這種規定究竟有何意義？單單只(有這一種消極的記述，實在不能算做充分。在這一點，作更進

一層的主張，所謂目的與欲求的排除，進言之，就是把美的對象從一切其他的關係遊離，而委我們的全心於這種對象的表現。

二 分離與孤立　閔斯德倍克 (Münsterberg) 將美的態度與科學的態度互相對立，以求闡明前者的特殊性。照他所說，科學家常常尋求事物之原因與結果。因此，他們非將對象與對象的環境及其過去和未來等等連絡不可。他們的興味並不在於對象自身之內，而超於對象之外。然在美的時所，則大不相同，凡美的表現所示給我們的，我們都委之以全心；而對於對象周圍的世界及我們周圍的世界，我們都非忘却不可。這一種對象自身的把捉，只有一法。就是：我們務將對象從其他一切事物遊離，將對象以外的一切由我們的心中排除淨盡，然後將我們的全心注在對象的表現上，務使其他事物不能侵入。這樣，對象方才能够實行孤立，主觀方才能够盡注在這一對象上面，由一切其他的作用實行分離。這種狀態就是美的享樂，就是美的態度。

以上所述乃是閔斯德倍克的主張的大要。但是我們對之，却不能沒有多少的疑問。第一，他所謂孤立是不是將一切周圍全行忽視的意思？果是如此，那末，所謂孤立，與集中注意的時候究有何種區別？第二，他所謂分離是不是指由觀照者的自我的分離？果是如此，那末美的經驗不是全全與潛在人類精神中的傾向性脫離而成爲一種最抽象的智的判斷嗎？

更進一步，就因果關係說，因果關係的觀念愈薄，欲使對象的孤立愈難。爲什麼？因爲有這一種關係方才對象能夠獲得意義的緣故。換言之，我們倘沒有預想在現實上所經驗的那種物理的及心理的因果律，那藝術之美的意義，也就難以成立。現實的再現自身雖沒有美的意義，但是這種再現實爲構成藝術世界的條件。對象當然非由一切其他事物遊離而實行孤立不可。但是這個孤立二字限界極不明瞭。不但對象與因果關係不能完全脫離，即如我們看畫的時候，我們也不能說我們的全心注在畫布上面，額緣及地位毫無些少的影響。

這樣看來，閔斯德倍克的主張頗有容疑的餘地。可是他所謂孤立與分離實與我們以解決的暗示，這決不能否認的。他以爲在美的享樂中對象的孤立與主觀的分離爲其成立的條件，而主觀就靜止在這對象之內。他的難點，實在於靜止二字。他自已旣主張說，一切知覺——而美的經驗成立的根據就在於此——含有活動，而這活動並不限於心的活動，而且包含肉體的活動。并且他也說，孤立的對象爲一種適合意志起見之實在的技巧的變形。所以他那靜止二字，一面與他自已的主張互相矛盾，他面并與事實亦相衝突。

三感情移入　郎有好花開在眼前，倘使我們的心注在別一方面的時候，那末，對於這花我們不覺其美，同時也不覺其醜。但是我們倘用閔斯德倍克的「分離」與「孤立」來觀照這花，那時候，我們就將我們的心沒入花中，而始覺這花的美了。這樣說來，所謂花的美，實在不過是我們心中所喚起的一種感情而已。而我們把這感情更移入花中而感到好花的美。所以對象的美實在不外是

對於對象所投影的自己的感情罷了。然考兩者的結合極爲直接；對於好花的美，我們決不覺其爲自己的感情，反常以爲好花自身的性質。兩者結合的密切至於如此。而在他方面看，我們不見此花，不能體驗此花的美。我們看到此花，我們不得不感到此花所特有的美。我們見赤，不能感靑；同樣，我們見靑，不能感赤。所以這一種的感情乃是嚴密地爲對象所規定的感情。而這樣的感情只在對象被純粹地統覺的時候方才被我們所體驗。

我們對於所與的某種對象，倘不行注意或統覺作用的時候，那末，我們對於對象不能發生任何的感情。然而我們倘將對象一經注意或統覺的時候，那這對象就被引到我們意識的中心點來，不單成爲我們的意識內容，而且成爲與我們互相對立的對象。這時候，我們始對這一對象經驗一種感情狀態而感知其美醜。所以我們的美的感情，與統覺活動實在有重大的關係。

現在再吟味意識活動與感情究有什麼關係？對於某一對象——假設爲

一曲線——倘我們不起統覺活動，那末，對這曲線的感情——例如「柔軟」的感情——斷不發生。必待統覺活動生起以後，我們才能感到該曲線的柔軟，而這一種統覺活動，倘我們心內沒有妨礙他的東西，實受對象特性之嚴密的規定。對象的特性怎樣，我們的意識也就流動到怎樣。意識活動既起於內，則因之我們的自我也不能不表現於其間。在這種活動間所表示的自我之狀態就是感情。感情雖非活動自身，但必伴活動而起。正如色調與律動雖非色自身與音自身，但必以色與音爲根據始能發現一樣。所以由活動的結果所得到之感覺及判斷不能成爲感情的根據；而感情無論如何必隨活動而被我們所經驗，此外更沒有可爲感情成立的根據。然而所謂活動實在就可說是生命，因此，由對象的統覺中所體驗的「生之感情」實在就是對象之美的意義了。所謂「看到對象的美」云云，實在就是「發見對象的生命」罷了。而這對象的觀照當然非純粹觀照不可，當然非在「孤立與分離」之下的觀照不可。

在純粹統覺之下，我們的意識的流動全然爲感覺對象的性質——就是曲線的性質——所規定。這種流動受這曲線的性質——例如堅銳——的規定，而自我的狀態隨隨之緊張；這樣，我們對於這曲線乃得一種堅銳之感。同樣，自我隨對象的其他的性質有時弛緩，有時進行，有時停滯。這一種自我狀態上的緊張及弛緩等等當然移入美的對象——主觀及客觀所協同造成的對象——之內而成爲對象自身的性質。因此，對象乃有生命，乃有精神；換言之，對象在這時候才獲得美的意義，方才成爲嚴正之美的對象。而這樣把這一種感情移入對象之中，使對象成爲美的對象的那種「純粹觀照的態度」就是美的態度。所以所謂美的態度實不外將自我的生命移入對象，而所謂生命在意識中可以說是不外乎感情；因此，我們可以說美的態度實在不外感情移入的態度罷了。

照上面所述，所與一切的對象必須待感情移入以後方才能夠獲得美的

意義;這樣講來,所以我們沒有把感情移入以前,換言之,我們沒有立在美的態度以前,世上決沒有美醜的存在。美醜也者,必賴感情移入才能成立。因此,所謂美的價值,實是感情移入的價值;而所謂美醜決不是程度之差,前者乃價值之肯定,後者乃價值之否定。然則感情移入怎樣能生這樣價值上的差別?這個問題自極重要。感情移入既是不外自我生命的移入,所以對象的生命實在不外是我們自身的生命。這樣生命當然與我們的全人格不能分離。這種生命的體驗當然對於我們全人格的要求——自我自身的本質——立於肯定或否定,一致或矛盾的關係上面。這種生命的體驗既不是浮面的,乃是根底的,所以美在其一面必具有相當的深奧。這一點是「美的快」與其他感覺的快所以不同的地方。要之,把人格來根本地肯定的是美,把人格根本地否定的是醜。美是「價值」,醜是「非價值」。而這一種價值的肯定及否定只有在美的領域,只有在純粹觀照的領域,方能成立的。

四、藝術觀照的態度　美，既如上面所述，是感情移入的價值，那末，藝術的觀照，除感情移入的態度而外，當然也沒有成立的餘地。我們在藝術觀照的時候，非把自我沒浸在藝術品之內不可。這觀照是主客合一的境地，也是無我的境地。康德所謂「Interesselos」（無關心）就是指此。在這種境地方才有受客觀的嚴密規定之生命的體驗，換言之，在這種境地，對象方才有人格的生命。倘使我們一失這種主客合一的境地，我們於美的經驗也就立刻停止。例如我們對於奧式羅（Othello）行純粹觀照的時候，我們可以體驗深刻的美的意義。但是假設有一最近被其妻所背叛的男子偶觀此劇，則這男子或於奧式羅絞殺得荻得摩那（Desdemona）的幕面而憶及他自己所受的經驗，於是他對於這戲劇的觀照就會立刻中止。又例如我們注意他方而於對象不加留心的時候，那一切的對象都成死物，實不能獲得些許的美的意義。可是反轉來說，我們假如立於美的態度的時候，世界的一切所有多能成爲有生命有精神的對象。這樣，

我們方才能夠獲得對象之美的價值。此地所謂對象之美的價值是對象能使我們體驗生命或精神之可能性的全體。這種價值是對象自身所有的價值，而我們只有在立於美的態度的時候方能把捉。有以上這一種見解，人們纔能取得藝術觀照上正當的立脚點。要之，我們須將全心沒入對象之中，而對象自身所有的一切美的價值方能全部都顯現於我們的精神之內。若是不取這種立脚點，那其人就必陷於誤謬了。

然而世上多數的人們往往不採這種正當的見地。在藝術品前，他們所集的興味多不是美的興味，却是倫理的，宗教的，或知識的興味。威廉詹姆斯(William James)曾有一段記述，我們挪來可作一例。他在那段文章裏面說：他有一次曾遊威尼斯(Venice)的Academy，那時室內很冷，所以他急想出去，但是同時他却看到有一對英國人的夫婦不顧寒冷，熱心地鑒賞那張替善(Tizian)的「聖母昇天」，於是他就跑到這對夫婦的近傍，只聽得那位婦人輕輕地對她

的丈夫說：「這聖母是多多謙讓啊她把自己所享受的光榮看做毫無價值似的。」詹姆斯聞此，就在最後譏評說：這一對善良的夫婦原來在替善所預料不到的錯誤的感傷中取得了許多的暖氣！」同樣，這一類錯誤的見解實在到處皆有，而且就是對於藝術剏作有經驗的專門家也往往犯這種弊病。他們專門家因爲在表現的技巧上最費苦心，所以他批評藝術往往偏重技巧或手法方面。而與這項態度相反的就是門外漢的態度，他們門外漢却僅知於題材找出他們各自的興味。他們排斥裸體畫，他們用歷史的意義說明歷史畫，他們用教理說明宗教畫，都是犯着錯誤。因爲果是如此，所謂藝術作品就會永久失却美的對象之名實，而變成一種智識的對象或倫理的對象或宗教的對象的緣故。正確言之，美的評價的對象不單在技巧，不單在題材，却是在於由技巧與題材所表現的那種作品中永久流動的生命或精神，只有這生命或精神乃是唯一之美的評價的對象。

如上所述，藝術的觀照非純粹爲直觀的不可。但是我們的見解，却與古來所謂直覺主義——就是以美的法則之硏究與關於藝術批評之教育爲有害於藝術觀照的那種主義——大有不同。取這一種直觀主義的人們以爲藝術上的直觀乃是突然出現的完全無缺的作品。然而實際上，無論在於觀照方面，無論在於創作方面，何嘗有這一種的奇蹟？文學上的傑作決不是作家不費苦心所能成就的。所謂天才，仔細考察起來，實在未有不利用過去的經驗的。我們一披藝術史，我們就可見得其有偉大的理智及深邃的感情之天才方能創造眞正不朽的傑作。像芬奇 (Leonardo da Vinci) 不是一個兼長科學的大藝術家嗎？

創作既是如此，觀照也是一樣。藝術之美的意義，已如前述，乃是由藝術作品的特性所規定之自我的生命。所以我們不能把自我所無的意義在對象之內實行發見。因此，我們倘想把藝術所有的生命盡行體驗，那末，我們自非把我

們的藝術的素質使之豐富偉大深奧不可，並且也非把我們的偏見與習癖盡行除去不可。有了這樣理想的人格，對象方才能夠獲到完全的美意義，對象方才能夠成爲同一的美的對象。可是在現實中這種理想的人格是不能求得的，我們求所以接近這種人格而已。

這樣看來，觀照和創作都以智識及經驗爲必要。而智識及經驗却只能做觀照及創作的背景或根據。若於觀照之際，智識及經驗等等現在表面，那末，我們的美的態度就難免得有分裂之處，而美的經驗或成不純，或爲消滅。所以觀照自身自非徹底爲直觀的不可。但是雖曰「直觀的」，我們決不是指「無意識」而言。果使如此，那如克洛采(Croce)所言，簡直是忽視人間性而已。藝術上的事，與其他的事同樣，常爲意識的，不然，就將成爲盲目的機械的了。不過反省的意識在藝術上却是可以缺乏而且是不可不缺乏之的。

第三章　美的形式原理

第一節　多樣的統一

我們在前章對於美的對象及美的態度已略有所闡明，現在再進考察美的形式原理。固然，美的對象如上面所述包含着主觀的要素，可是物象本身同時不得不有喚起我們快感的性質。究竟怎樣的物像是美？究竟我們的心情對於怎樣的物像纔能得着這一種快感？這就是我們在本章內應加研究的問題。

對於這個問題的最普通的答解就是如下：我們對於物象施以統覺的時候，倘使我們心情卽時能夠營合於自己本性的活動時，那末這一種物象就能與我們以快感，就能使我們感到美；換言之，物象爲給與我們以快感起見，物象本身不得不具有足以喚起我們心情上自然的自由的活動之性質。然則進一步想，我們的性情的本性是什麽？這問題固然很難解答，可是簡單講來，我們心情所具最明瞭的本性就是具有統一這一點。我們心情上有一種統一的法則流行着，這是誰也不能否認的。將心內的一切事物都總括成一統一的全體的

這一種傾向這是人類所同具的性質。所以物象倘想使我們本性滿足的時候，那末，物象裏面的各部自然也非具有一種統一性(Einheitlichkeit)不可。

這一種物象本身所具的統一性可分兩種：一種是同時的統一，一種是繼起的統一。舉起例來，如圖畫上的統一就是前者，如音樂上的統一就是後者。固然在繼起的統一的時所，物像倘想全體對於我們行施作用時，那末，最後，當然也非有一種同時的統一不可。例如我們讀長篇詩文或聽長的曲調的時候，我們對於前面一部分必定有殘留的印象，然後最後再成爲同時的統一一再綜成爲一同時的全體。不然，倘使當後面一部分的印象起來時前面一部分的印象卽行完全消失，那末，所謂繼起的統一也成爲毫沒意義了。所以繼起的統一的後面還是得有同時的統一的。不過同時這一種事實却不能夠把兩種統一在成立程序上的差別加以抹殺，所以物象的統一性內還是可分爲同時的統一與繼起的統一兩種。

但是無論在同時的統一，無論在繼起的統一，單調的事物，不但給與我們很少的快感，並且連續過長的時候反會與我們以一種不快之感。這又是什麼緣故呢？單就統一一點說那末，物象的各部愈爲類似，他的統一的程度也就愈高，而因此與我們的心情上的統一的法則也就愈合。然而事實上這樣適應於我們心情上統一的要求的事物很少，甚至不能給與我們以快感。這又是爲着什麼呢？這是因爲我們心情的本性不僅僅是統一一種性質的緣故。單調的事物一面固然滿足我們統一的要求，可是在另一面却損害我們心情的他種要求。同一的部分重覆過多的時候，各個部分就減少印象力。例如同一的寶石點綴過甚時，這一種寶石就會次第失却我們的興味。而這樣，各部分既減却各部分的印象力，那末全體也當然非隨之把印象力減少或消失不可。單調的事物所以與我們以很少的快感的原因就是在此。

物象的全體倘想保持强烈的印象力，那末，構成物象的各要素之間非俱

有變化不可。要素與要素之間變化愈形複雜，那末，各種要素的印象力也就愈强，而因此，由這各種要素所構成的物象全體也就獲得强烈的印象力。所以多、樣、(Mannigfaltigkeit) 乃是使全體的印象力增强，使物象所引起的快感加烈的一種條件。而進一步說，多樣這一條件不僅能使我們本性內所具有的以上所說的那種力的要求，並且能使我們心內的各種心絃同時共鳴，各種要求同時滿足。所以部分的多樣不但足以滿足我們心情的對於力、的要求，並且能夠滿足我們心情的對於豐、富、的要求。

然則這樣講來，部分愈爲多樣，難道我們愈能得到高度的快感嗎？這又不然。單純的多樣未必與我們以快感正和單純的統一未必與我們以快感一樣。物象的印象力的强烈一面爲引起快感的條件，同時却又爲引起不快的條件。倘以不適合我們天性的那種過於强烈的印象力來壓迫我們的時候，那末，我們不但不能得到快感，有時反抱嘔吐嫌惡等等不快之感。而部分的多樣，倘已

破壞全體統一以上，這種過度的多樣可以說是常含着不快的要素的。

那末，部分的多樣究竟在怎樣的時所能與我們以快感呢？一言以蔽之曰，在於這種部分的多樣不曾破壞全體的統一的時候。同時統一，同時多樣的物象最係適合我們心情的物象，也就是最能滿足我們對於統一，力，豐富的三種要求的物象。統一而不否定多樣，多樣而不否定統一。這就是此地所謂多樣的統一 (Einheit in der Mannigfaltigkeit) 我們對於這一種具有多樣的統一的物象能夠獲得統一的強有力的豐富的心情活動，而在這種時所，既沒有統一的弊端——單調——也沒有多樣的流弊——混亂與顛倒——我們所得到乃真正是美的快感。這所謂多樣的統一就是美的形式原理 (Æsthetisches Formprinzik)。而所以名之曰形式原理者乃因這項原理係支配物象部分與部分間或部分與全體間的關係的原理的緣故。

第二節　通相分化的原理

我們對於多樣的統一這個原理倘想有更進一層的理解的時候，那末，我們對於統一的要素與被統一的各部分間的關係也非作更進一步的考察不可。所謂統一的要素既是各部分的統括者，又是全體的統一者；所以這一種要素非爲各部分所通有的要素不可，換言之，也就非各部分的通相 (Das Gemeinsame) 不可。正因爲這一種通相存在於各部分裏面，把部分與部分加以連絡，所以各部分纔能夠成爲構成全體的一部分，而不至於成爲個個的獨立體。而這一種通相爲着連絡部分與部分使成爲統一的全體起見，通相和各部分的中間就非有主從的關係不可。通相佔着上位，各部分從屬於通相的時候，全體方纔能夠被這個通相所統一。因爲這個緣故，我們又可把多樣的統一這個原理名之曰通相下面的從屬 (unterordnung unter dem Gemeinsamen)。

而此地所謂通相不僅是部分與部分間的公約數，却是各個部分的根柢。同時，所謂各個部分也決不是通相的否定與分裂，毋寧是提高通相的價值的。

要之，所謂通相是貫流於互相不同互相背馳的各個部分的中間而保持全體的統一的。因爲如此，所以我們單稱這種通相與部分的關係做從屬關係還不能算確盡機微，我們對於這一種關係還是叫他做通相的分化 (Differenzierung)爲妙。所以通相下面的從屬這一個原理，比較確切地講起來，我們還得叫他做通相分化的原理(Prinzip der Differenzierung eines Gemeinsamen)通相是全體的構成上的原理，多樣的部分乃是這個通相的分化。部分的多樣對於全體使之增加生氣與豐富，同時却不可以破壞全體的統一。這樣，多樣的統一方能成就。

在這種通相的分化下面究竟我們的快感在什麼時所算得最高？這也是我們此地應當研究的問題。在這通相的分化下面決定我們快感的程度的是平衡的法則。就是說，通相與部分應得保持一定的平衡。倘使通相過於顯著，把部分都壓住了，那末，部分的萎縮就會引起通相的分化力的萎縮，也就會引起

全體的無力。而我們對於這一種萎縮無力的全體是不會發生高度的快感的。反之，部分過於複雜，那末，部分也會把通相的統一加以破壞，而我們對於這一種沒有統一的全體也不會發生高度的快感的。不但如此，倘在統一被破壞時，分化的複雜反能增進我們的不快之感。所以我們獲得快感是在通相的統一與部分的多樣保持平衡的時候。而在這種平衡存在時，那末，通相的統一愈形鞏固或部分的分化愈形豐富，則我們的快感愈行增高。所以在最鞏固的統一與最豐富的分化保持平衡時，換言之，在最豐富的分化受最鞏固的統一時，我們由物象所得的我們的快感也就最高。

通相分化的狀態真是千態萬狀；有以統一的安固做特色者，有以部分的多樣爲特色者，簡約的對稱，奇特的對照等等我們此地不能一一枚舉。現在我們且就最簡單的美的形式加以研究。

（一）直線　我們在直線也可以見到多樣的統一。直線的通相就是他的

方向，而部分與部分的並列，就是分化。

就AB一線而言，由A到B，或由B到A，乃是AB的方向，也就是AB的通相。而AC，CD，DB等部分因爲他們的存在地位不同，所以互有差別，而這也可以說是一種最簡單的分化。可是在這一種時所，倘我們不在C，D等點加以區畫時，部分與部分連在一起，所以各個部分本身並不明白要求我們與以統覺。所以平常在直線上所現出的分化極是曖昧，極是薄弱。這就是直線本身所以缺乏美的價值的原因。倘使如圖中的樣子，我們對於AB直線一加以C，D等的區劃點時，那末，這條直線的分化就較爲明瞭而美的價值也就較大。同樣，我們倘改區劃點爲區劃線時，那分化愈明而美的價值也就愈大了。

(二)正方形與圓的交互的排列　通相分化的狀態較直線更屬明顯的，如正方形與圓的交互的排列就是一例。正方形與圓之間有一明瞭的共通的

構成原理。兩者都是有規則的圖形，兩者由中心點言都是對稱地延長着，還有兩者的高與闊都是相等的，然而這樣的通相不僅在兩者的空間

□ ○ □ ○ □

的距離上分化着；而性質上一爲直線的圖形，一爲曲線的圖形，共同構成明瞭的多樣，所以我們看上圖的時候，一方面雖覺得他簡單，但他方面我們能夠覺到相當的快感。

（三）卍字形　簡單的幾何圖形中矛盾的對立的要素最著明的圖形要推卍字形。卍字形的通相是水平流動的那種運動，這一種運動在最特殊的方式上行他的分化。互相連結的線——如ab與be或bc與cd等——各取絕對不同的根本方向。水平的線繼垂直的線而起，垂直的線又繼水平的線而起，於是遂以開始一種運動。同時，對於前進的運動——如bc——又有逆進的運動如gh

—反抗着，而對於向上的運動——如ba——又有向下的運動——如cd—
—對立着。這樣，連續的卍字形一面分化成數多矛盾的部分，他面成就一種由左向右的統一的運動。

(四)波狀線　在波狀線內也表現着上下運動的對立，而由這上下運動又表示着全體的前進運動。在波狀線，部分與部分之間的移轉最爲柔軟。所以波狀線可以說是最輕快最自由的通相的分化，我們倘將波狀線與上述的卍字形一加比較，我們在這二種的簡單的美的形式上面容易發見二者性格的差別。

上述四例乃是最簡單的美的形式。我們在自然與藝術中所遇着的美的物象，一般講來，當然不限於這樣簡單。在通常的美的物象，這樣的通相的分化常經多數的階段而造成複雜的全體。構成全體的根本原理先分化成幾個部分，而在每個部分之中又有

一個通相的分化。這一種複雜的分化我們名之曰階段的分化。我們在上述正方形與圓的交互排列中已經可以找出這種階段的分化。

第三節　君主從屬的原理

通相的分化，如上所述，乃是指各部分的通相統一全體而言。所謂通相是指各部分所通有的統一要素，也是指多樣的部分間所表現着的根本原理。但是我們的心情不僅要求這樣的通相的統一，却更要求這樣被通相所統一的全體從屬於構成全體的某一部分。爲滿足這種心情的要求起見，物象的各部分不但應該從屬於通相，却更應該從屬於部分中的某一部分。這一種對於某一部分的從屬就叫做君主的從屬 (Monaechische Unterordnung)。這種原理固然是一種新的原理，可是這却不是與通相從屬的原理居於同等地位的根本原理。某一物象必先有通相的從屬，然後方得有君主的從屬；若非先有通相的從屬，那末完全的君主的從屬也就難以實現。所以這君主從屬的原理可以

說是通相從屬的原理下面的補助原理,却不是所以構成多樣的統一的必須條件。當某一物象在服從通相分化的原理之上更能服從君主從屬的原理的時候,那末他不過更能把統一表示明白,變化造成多樣罷了。

舉起例來,我們在一個矩形裏面卽可以找出最簡單的君主的從屬。假如此地有一個縱長的矩形,這矩形的通相乃是一種平面的向上的運動,而矩形的各部分乃是這通相的分化。可是,在他方面,這個矩形不僅服從通相分化的原理,並且在短邊從屬長邊的意義上可以說是更服從於君主從屬的原理。長邊代表上昇的運動,短邊代表橫延的運動,而這上昇的運動就是支配全體的君主,橫延的運動就從屬於這君主下面。直立是矩形全體的態度,橫延乃是這種直立實現時的方式。直立是矩形的本質,橫延乃是附屬於這種本質的性格。

我們在君主的從屬裏面可以大別之爲二種。一種叫做內在的從屬(Immanente Unterordnung)例如矩形中的君主的從屬卽是此類。在於矩形,長邊

所代表的垂直運動與短邊所代表的水平運動同時在平面的各部分中並行着。平面的各部分一面表示垂直運動，一面表示水平運動。而同時，水平運動却從屬於垂直運動。這種從屬就是內在的從屬。反之，如伴奏音對於主旋律的從屬乃是並存的從屬 (Unterordnung in Nebeneinander)。因為在這時候，從屬的部分存在於主要的部分之外，與上述的內在的從屬各有不同的緣故。

某一物象單單服從通相分化的原理時，我們統覺的重心在於全體的通相。可是這個物象倘更服從君主從屬的原理時，那末，我們統覺的重心却會移到物象的一個部分。譬諸波浪，在於通相的分化，統一各分波的乃是支配全波的律動；反之，在於君主的從屬，所有其他的分波都從屬於一個最主要的分波。可是我們在此却又不得不提出一個新的問題。就是：既同是全體的一部分，怎樣某一部分能夠做全體的君主而其他的各部分却不能不服從他呢？為解答這個問題起見，我們以為不外下述兩個條件。第一，某一部分當具有強烈的印

象力的時候帶有支配全體的傾向。物象的印象力愈强，君主的統治也就愈加鞏固。可是單是這個條件是不够的。因為單是如此，這一部分往往有陷於孤立而不能作全體的君主的危險。所以求這一部分能做全體的君主起見，第二，這一部分非佔全體裏面特殊的地位不可。不僅用自己的權力去支配其他的部分，却同時被其他一切部分所推重的時候，這一部分方纔得做支配全體的君主。有了這兩個條件，這一部分方纔能够成為全體的統一點。

此外，就君主與部屬的關係而言，我們最當注意的就是君主過於顯著，部屬過於弱小時，統治者也會減少價值這件事。美的物象固須具有統一，但同時也非為豐富不可。所以所謂平衡的原理不僅適用於通相的分化，也適用於君主的從屬。在君主的從屬，我們倘想求較大的美的效果，那末，從屬的部分在不破壞君主的統治權的範圍內務須同時偉大同時强烈。舉起例來，如黃金截(Goldner Schnitt) 的矩形就是。所謂黃金截的矩形是指「短邊：長邊＝長

邊：「兩邊之君」矩形（如甲）。這一種矩形之中，最能與我們以快感者究爲什麼？這就因爲在這矩形的矩邊對於長邊的君主的從屬上長邊的君臨與短邊的最大的獨立性保持着平衡的緣故。在這種矩形，一面長邊的君臨明白存在，一面短邊在不妨礙長邊的君臨的範圍內營一種最自由最獨立的活動。所以我們當見到這一種矩形（如甲）時，我們能得最安固而且最自由的快感。倘把這矩形的橫幅，加以增大（如乙），那末，直立的印象就漸不明。反之，倘把這矩形的橫幅加以減小（如丙），那末，我們就不得不感到這種形象的過於狹瘦了。

丙　　乙　　甲

最後，在君主的從屬，也和在通相的分化一樣，可以有種種的階段。比較複雜的美的物象，倘受君主從屬的原理的支配時，往往服從一種階段的君主從

屬關係。

第四章　美的感情移入

第一節　感情移入的概念及種類

某一物象爲引起我們快感起見，究竟應具什麼條件這一層，我們在前章對之已有相當的說明了。可是我們從前在美的經驗一章裏面不是說美的價値是感情移入上的價値麼？所謂美的價値單由物象是不能成立的；必須我們將我們的感情移入物象之後方纔有所謂美醜。因此，在這一章，我們再對感情移入一層更作較詳的討論。

所謂感情移入，是指把我們的感情移入物象，然後再把這一種感情看做物象本身所有的感情這一件事而言。我們在美的對象裏面能夠找出生命或人格都是根據這感情移入的。那末，我們現在先研究下面的一個問題，就是：這一種我們在美的對象中所找出的那種生命或人格究竟從何而來？換句話講，

我們現在所欲考察的乃是我們直接經驗上所表現的那種官能的印象與生命的體驗之二者的關係。再換句話講，我們的問題乃是我們五官方面的世界怎樣能夠對於我們表示一種生命？

這實在是一件愈想愈覺不可思議的事實，而且同時也是日常生活中最普通的事實。例如看到他人哭泣，我們就知道他心中的悲哀；看到他人發笑，我們就知道他心中的歡喜。但是我們在這時候所見所聞的只是他人顏面上所現出來的那種特殊的變化與由他人口中流露出來的那種特殊的聲音罷了。我們把顏面的各種變化單當做顏面的變化看的時候，或把聲音的變異單當做聲音的變異看的時候，各種變化或變異之間的差別，可以說是很小的；但是我們所以把這些小的肉體的現象的差別當中看做含有重大的精神的意義者，是因爲這些變化或變異傳達我們內心的消息的緣故。我們對於他人或世界，若不僅以單純的感覺的物質的欲求去對待而以人格的精神的欲求去對

待的時候，那末，官能的要素中所潛藏着的精神的意義對於我們便越發成爲重要的了。

原來在日常生活中，所謂他人的悲哀歡喜或是自己以外的世界所表現的生命，大概不過都是被我們所表象或認知，而不曾經過我們的澈底的體驗者十居八九。我們通常見到他人的悲喜，我們與其說是想作深切的同感，毋寧說是急於決定所以對付他人的一種實踐的態度。但是同時我們卻不能够因爲我們通常的行事如是就斷定說我對於一切自己以外的世界所表現的生命——換言之，與我們五官的印象直接結合而表現於我們之前的生命——只能加以表象，而不能加以體驗。我們倘以美的態度對之，那末，我們對於對象的生命便能最直接地最深刻地在我們自身中加以體驗。除了這樣的體驗，那對象之美的印象，無論如何是決不會成立的。如我們對於浮士德的苦悶，若不是從根柢上澈底吟味，而僅僅加以表象的觀察，那末，浮士德對於我們還有什

麼深刻的美的意義?我們只有在刈除種種的雜念,專一地沒入於對象的觀照時,那對象的生命才能真正地被我體驗得到,這是有美的經驗的人們所一致承認的事實。而且我們在美的態度中所能體驗的,不僅是人物的心,如在自然風景中我們也可以感到微妙的情調,又在最抽象的裝飾模樣中,我們也可得到柔和勁激等等的情緒,以無論如何我們是不能不說我們在物象的統覺中能夠體驗「生命」與「心」的。

我們若對於這個事實加以分析,那末,我們可以發見出二個特徵。第一,所謂我們所體驗的浮士德的苦悶,其實卽是我們自身的苦悶;所謂我們在自然風景中所領受的情調,其實卽是我們自身的情調;繪畫及音樂所引起的勁激柔和等等情感,其實也卽是我們自身的情感。所謂苦悶或情調,由直接經驗講,都不外是我們自身的意識。如果浮士德的苦悶,單是浮士德這人物的苦悶,或是扮演浮士德的俳優的苦悶,那末,這種苦悶是都不能被我們直接經驗的。我

們在我們自身之外體驗着他人的心情這句話，是毫無意義的。我們要曉得：所謂浮士德的苦悶，乃是我們因看了浮士德而我們自身內面所體驗到的苦悶；所謂風景的情調，乃是我們因欣賞風景而我們自己內心中所生起的一種情調；線的勁柔，是因線的感覺印象我們內心中所感到的勁柔。浮士德的苦悶也好，風景的情調也好，線的勁柔也好，只有在我們內心中把來一一體驗時方才存在；在自己體驗以外的此等感情，直接對於我們可說是全無關係的。所以我們內心中所體驗的感情，是我們在外界所發見的感情的源泉；他人或外界的感情，是自己內面的體驗的投影。所謂他人或外界的感情，實在不外是自己內面的體驗，不過這些體驗是在與對象的意識必然地結合這一點受着特異的規定罷了。

這必然地與對象的意識結合這一點，卽爲上述事實的第二個特徵。這時候我們內心所體驗的感情，只是就對象的統覺而體驗着的感情，而非於這統

覺之外或與這統覺對立而體驗着的感情。對象的統覺，爲此種感情成立的必要條件。假如統覺某特定的對象時，我們即必然地不能不經驗某特定的感情。所以我們這時候所體驗的感情與自己意志極少關係，差不多完全是爲對象的性質所支配。自己的稟質及過去的經驗對之雖不無相當的影響，但這種感情與自己現在的意志——除開要去統覺的意志——畢竟是極鮮關係。例如我們體驗浮士德的苦悶，要是沒有這個浮士德的對象，那末，那種我們所體驗的感情便無從而起了。我們離開了浮士德的對象，既不能任意的體驗浮士德的苦悶；於見到浮士德的苦悶時，我們不能以自己的意志任意去體驗歡喜與平和。所謂苦悶雖是我們內心的體驗，可是嚴密的說來，卻不能不受所謂浮士德的對象的支配。約言之，苦悶，是對象要求之一種，不許我們任意加以變更。我們看到紅的花時，這花只要求我們看他做紅的花，同樣，我們看到浮士德時，浮士德對於我們也只有體驗苦悶的要求。這樣，我們就對象的統覺而體驗的

感情，就是爲這對象的特質所規定的感情。在這時候，我們雖爲體驗的主體，但我們所意識的卻非自己而是對象這一種內面的體驗，非與自己的意識結合，卻與對象的意識結合。而這一種體驗與對象的意識二者的結合，非常密切，例如我們見到浮士德時內心中所體驗到的苦悶，我們對之直名之爲浮士德的苦悶，其結合的密切至於如此。這時候，在我們意識上面看來，苦悶者是浮士德，是浮士德這個人格。他的言語及動作卽成爲他的苦悶的表現的方法。這樣，我們把我們自己內心的體驗加以這樣高度的客觀化。在此有應該注意的一事：當我們陶醉在對象的統覺或是沒頭於對象的觀照時，我們的意識上已經沒有自己與對象的分別了。統覺對象時的自己，——就對象的統覺而體驗生命感情時的自己，是那時候的自己的全體。這時的自己，完全的陶醉在對象當中，而以對象爲生命。例如我們陶醉在浮士德的觀照時，自己的全體就沒入浮士德的對象裏面，而浮士德的人格便成爲這時自己的全內容，二者全然融合爲

一，無分主客。我們既不是意識那與自己對立的對象，又不是意識這與對象對立的自己，這時候，我們的意識只是爲對象所充塞，只是爲陶醉在對象中的自我所充塞。從現實的經驗上說，要純粹地沒入對象的觀照這件事似不可能，但是我們一經專心地觀照對象，那末，我們無論如何總能够在某程度脫離狹隘的自我意識，總能够在某程度忘卻日常生活的自己，而與觀照的對象互相融合，這是不能否認的事實。我們如果要認識對象以外的自己，與對象對立的自己，在客觀的地位的自己，那末，只有離開純粹的觀照入到反省的生活時我們始能加以識別。在反省生活，我們始能把我們的自我加以分裂。但是在我們體驗對象的生命的時候，我們自己決不是這樣分裂的個體的自我。而我們當做反省的主體，我們只不過能够對於他人的生命加以表象，而不能加以體驗。

我們分析這對象生命的體驗時，我們可以發見所謂對象的生命，卽不外是自己的生命；而自己的生命，卻嚴格地爲對象的特質所規定。所以對象的生

命。可以說是主觀與客觀共同的產物。這種產物是根據對象的刺戟而移入對象中的自己的生命，又是依着對象的特質曾經一度改造的自己的生命。因爲我們對於對象移入自己的生命，於是對象對於我們才成爲有生命的東西。而這生命只有當做感情方才能够成爲我們直接的意識經驗。所以生命的移入，換句話說，卽是感情移入。我們由了感情的移入而才賦與對象以生命。這樣，感情移入的概念乃是解答物象怎樣能有生命這個問題的關鍵。

世界對於我們所以成爲親切有意義的對象，也無非因爲我們的感情移入於世界的緣故。換句話說，就是因爲我們的本性中有人間化(Vermenschlichung)的要求的緣故。而更進一層，所謂他人如果亦由感情移入的結果，對與我們方才成爲「人」，那末，所謂人間化，畢竟不外是「自己化。」所謂世界的生命，要不外是自己生命的投影。除了投影自己的生命之外，我們在任何處所恐怕也不能發現出世界的生命來。但是我們須特別記憶的：這樣的說法，決不是否定

實在世界上的自己以外的生命的意思，也決不是否定所以規定自己內容的改變的那種對象特質的意思。

以上我們將感情移入的一般概念已約略地述過了。茲更進而探究「我們對於怎樣的對象移入怎樣的感情？」和「我們由着怎樣的途徑對於特定的對象移入特定的感情？」的問題。這種問題，是關於感情移入的種類的問題。所謂美的觀照，既是從人上自然界上以及抽象的形式，單純的色彩音影等等裏面發見出美的生命的一種態度，那末我們進而探究這一切的對象所以獲得各各特定的生命的緣由，當然是一件重要的事。

(一)一般的統覺的感情移入(Allgemeine apperzeptive Einfühlung)。我們賦與對象以感情的最好方法，要算是我們自身的統覺活動了。我們由了統覺的作用，賦與對象以一種生命。所謂統覺，就是把我們茫漠的意識內容引到意識的焦點的那種活動。我們如把我們意識之焦點的中樞的生活名之曰精

神(Geist)的生活時，那末，所謂統覺也可以說是把造成我們意識內容的一切經驗從精神的視野以外引到精神視野以內的一種作用。由了統覺作用，我們的意識內容才成爲我們的對象。我們對於世界取一種漠然的態度時，那世界的一切，只不過是我們意識上的感覺印象，或我們內心中的一個心象。但當我們一施統覺，把感覺印象或心象引到精神的視野時，那世界中的一草一木就不僅是我們內心中的意識內容，乃成爲與我們相對立的對象了。這種對象乃是與我們的意識處於獨立的地位的東西，乃是不能以我們的意思任便變動的東西，乃是與我們的心象具有不同的性質的東西。這樣從意識內容產生出對象的世界的作用實爲統覺——精神的作用。但是對象的世界，既是我們對於我們的意識內容——感覺印象或知覺心象——經過注意，思惟，把捉，統覺等精神作用而創造出來的，所以對象一方離我們的意識而獨立，而一方卻染着很濃厚的我們精神的特質。所謂把意識內容使成對象而營獨立這句話，換

言之，就是以精神的眼去把捉，去滲透的意思。所以我們的精神的特質在對象中比在感覺印象或知覺心象中占有更重要的地位。那末，我們在統覺對象的時候，我們對於對象究竟賦與以怎樣的精神的特質呢？

例如我們當統覺一條曲線的全體時，我們一方專心地觀照這條曲線，他方更不得不以精神的眼從這線的發端以迄終點全體概觀一下。此地所謂概觀，就是指跟着這線的方向營一種統覺的活動而言，換言之，就是指跟着這線的方向的變化而使這統覺的活動也行變化這件事。因此，在概觀的時候，我們的統覺活動中產生出力的强弱，停滯與前進，緊張與弛緩等種種變化，到了最後，這曲線到了極點，那末，我們的統覺活動也到了極限。由了這種活動，那曲線方才成立爲整個全體的對象。但這種對象，只是限於我們施以這種活動時方才對我們而成立，並不是一經成立永不消滅的。故這對象在我們的前面繼續存在時，我們的活動也就不斷地移入這對象的當中而爲協同構成對象的要

素。這樣，我們內面的活動乃移入於對象裏面。我們的體驗活動中的方向的變化以及由此而起的內面的緊張與弛緩等等變化乃成爲對象的活動的方向的變化以及由此而起的內面的緊張與弛等等的變化。這樣在一條極單純的線上面我們尙且能够找出這樣的生命，那末，在其他更爲複雜的一切，如果依了這個活動的途徑，正不知我們要看到怎樣多種的生命了。這是我們在施統覺於對象時所行的感情移入，所以我們名之曰一般的統覺的感情移入。這種感情移入，簡約地說，就是我們把對象的特質引到我們精神的視野以內，而灌注以我們的活動或生命這件事。更明白說，把對象拉到我們的意識生活的中心來，加上我們的生命的印子這件事，便是一般的統覺的感情移入了。

在這時所，我們應當特別留意的就是所謂統覺物象這一種活動，乃是一種連合或統一的活動。當我們觀察部分與部分間具有某種特定關係的物象時，這種物象對我們就要求我們加以一種統一。我們對於這種物象施以統一

的統覺之後，這種物象對於我們才成爲統一體。我們於統覺這種物象時，在這個統覺的活動上我們能够體驗到自我的統一。而這自我的統一，就是被移入於對象裏面而做對象的協同構成的要素的。所以這樣的對象，不單自身當中具有一種活動，而且具有自我在裏面。自我的統一作用，那對象才變成一個個體(Individuum)。我們對於對象若不是施以論理的考察，而施以直接的觀照的時候，那末一切的事物都可成爲這一種個體。在這一種個體裏面，固然存在着多樣的活動，但在這種活動當中卻同時含有統一的自我，而這自我，乃是一切個體的中心生命。

當自我的活動移入對象，我們當然都在某種感情狀態之下。換言之，我們的意識必在某種感情狀態時方才能够體驗到自我的活動。我們所感到的自由，輕快，停滯，軒昂，銷沉以及因此而生的幸福或悲哀等等，都是先由我們的意識移入對象。變爲對象自身的感情而再行傳給於我們的。這樣，「一般的統覺

的感情移入」方才正真地成了感情移入。再舉例來說，如在日常生活中的言語裏面所謂一線的延長，屈曲，一個律動的緊張，弛緩等等的話，所指的都不外是我們自身的內面活動之客觀化罷了。又如我們常說，音與音的繼起中間有一種運動。其實這所謂運動，也不過是我們的內心適應音與音的連續而起的那種統合的運動。由了我們這內面的運動，音與音的連續才成為我們精神的所有；既成為我們的精神的所有，那時候音與音的繼起，方才有運動可言。

由這一種一般的統覺的感情移入對於對象所賦與的生命，自然是極一般的抽象的；對於自然及人類間所發見的一切生命，還是不能單以這一般的統覺的感情移入完全說明。必待後列的幾種感情移入，我們方才對於自然及人類間所發見的一切生命可以一一說明。但在幾何學的圖形及簡單的音的繼起等上面所發見的生命，大體卻單由這一般的統覺的感情移入就可說明了。

(二)情調移入 (Stimmungseinfühlung) 補一般的統覺的感情移入的不足的，第一就是情調移入。例如我們看見顏色，聽見聲音而與以注意的時候，我們不但單單體驗到自我的一個活動及伴着這個活動而起的一個感情，同時我們卻不得不體驗到我們內心生活之一般的節奏——換言之，我們同時卻不得不感到一種情調。這種情調，是由那做意識內容——如色彩感覺及音響心象等——的根柢的那種內心的歷程之節奏，波及內心全局，而我們內心全體因此起了同樣的鼓動以後方才成立的。我們心中起了一個波動時，照着類似聯合的法則，我們內心全局依着同樣的節奏也起了波動。這樣的波動——情調，是爲某一個激動所引起的，這一個激動又是由色和音的知覺而生起的內心的歷程，所以我們常常把這一種情調與色和音結合起來。於是，這個情調就成爲色和音的情調了。這樣，我們於一般的統覺的感情移入之外，又可以把我們的情調移入於對象之內。

色彩經了這一種情調移入之後，那色彩不但單單表現着所謂黃，青，赤等顏色，並且同時我們在色彩中可以找出嚴肅的，快活的，靜寂的，活潑的，溫熱的，寒冷的種種的顏色。約言之，經過情調移入以後，這種對象成爲一個宛如具有人格的東西了。次如音響，亦可由同樣的方法使之充滿着情調。某種音響所以宛如含有偉大的力量者，實因我們把這樣的情調移入音響的緣故。其他如自然界中的風景蘊藏著平和，靜寂，各種的情調，也都是由於同一的理由。

但最富於這種情調移入的美術要推音樂。如音之高低，强弱，音色，協和與不協和。豐富與單純，以及音律等種種要素，都是頂適於引起我們內心中的情調的共鳴的。我們當聽音樂時，我們能够喚起內心全部的興奮。而這種興奮，又常能波動及於運動的衝動，如音樂與舞踏的結合，我們就可由此加以說明了。

(三)對於自然的感情移入 (Natureinfühlung) 這一種的感情移入，是以過去的經驗爲基礎，不似前述之一般的統覺的感情移入只以徹觀對象爲

條件，不俟過去的經驗卽可以成立的；所以這一種對於自然的感情移入的內容是受過去的經驗的制約的。約言之，這一種感情移入就可說是被制約於經驗的之統覺的感情移入 (Empirisch bedingte apperzeptive Einfühlung)。我們由了這一種感情移入，賦與「自然」以一種生命，所以我們名之曰「對於自然的感情移入」

例如我們看見某一物體漂蕩於空中時，我們以過去的經驗爲基礎而期待這物體的墜落。這種期待，乃是我內心裏面的一種努力，乃是我所感得的一個動勢。但是因爲這種動勢是由着看到那物體而生來的動勢，所以我們就把這種動勢與那物體結合而成爲那物體自身的動勢。這樣，我們的墜落的期待，就成爲那物體將欲墜下的動勢；而我們的期待的強度，就成爲那物體將欲墜下的力量。這種力量就是所謂「重力」。我們由了移入我們期待的強度而才賦與對象以某種重力。而當這物體墜落的時候，那末這墜落就可說是這種重

力的實現。所以這墜落又可說是物體的「行動」或這物件的力量的發動。簡單地說，我們對於這墜落的事實往往稱之爲重力的結果。重力是原因，墜落乃是結果。所謂原因，就是那種移入對象裏面的我們的期待。所謂結果，就是那種移入對象裏面的我們想做根據原因必然發生的事實。我們把期待及必然發生的事實——能動及所動——一經移入對象，那自然界中的因果律也隨着而成立了。所謂因果律，要不外是把自然界一切的關係看做能動與所動時所發生的一種法則。

又這一種物件如未曾落下的時候，那時候，我們內心又不得不對於「那物體向下傾墜的動勢」行一種抵抗，這種抵抗，既是我們由看見不曾墜下的物體而成爲體驗到的感情，所以我們又常把這種感情移入物體之中，於是那物件就發生了與自身向下傾墜的傾向互相抵抗的力量。如我們看見某種物體的直立，我們在這時所就已把這抵抗的力量移入於物體的中間。重力的法

則告訴我們說：凡是在上面的一切的物體都有向下傾墜的傾向所以直立的物體的上部，當然也免不了這種傾向的。而直立的物體所以不服從重力而岸然直立者，正因這種物體同時具有直立的活動及這種活動的力量的緣故。我們把這一類活動及活動的力量移入某種物體裏面，我們方才可以把某種物體看做直立的物體。

又如我們於看見某一物體向着某一方向行動的時候，我們本了過去的經驗，內心中一方感着「動者恆動」的傾向，一方把這傾向移入於對象裏面。物體的慣性作用，卽不外是我們人心中的慣性作用的移入。同樣，此外我們又能以努力，活動，力量等等賦與自然。

以力量賦與自然，不外是我們自身的事；對這一點是誰也不能置疑的。自然中的「力」決非我們官能的眼目所能看到的；而官能的眼目所能看到的，只是自然界中的狀態與變化等等。所謂「力」「活動」努力等等，只有在我們

自身的內面才能發見。換言之，發見這一類名詞的意義的地方，除開我們自身的自我之外，其他簡直可說是沒有的。所謂「力，」不外是我們的意慾或努力等等的强度；所謂「活動，」不外是我們爲求達到標的起見的那種努力的進行。這「力」和「活動，」若是沒有把自我感情的內容做他們內容，那末，試問這一切的名辭，還有什麽意味？必把我們自身的力投影過去，那「自然的力」這句話方才發生意義。

譬如我們看到一塊巖石，他的部分與部分互相密接着。在這時所，我們心中總信以爲卽使其他物象的部分互相分裂，但這巖石的部分是不易分裂仍是密接着的。對於使巖石的部分與部分互相密接着的「力，」我們雖然毫無所見，但是我們總想以爲巖石具有極大的密接的力量，我們卽要想去分裂他，恐怕也是徒然。可是在這時候，我們實際所體驗的，只不過是我們的努力與那種失敗的感情，而關於巖石向我們所施的對抗的努力，我們實際是一點也不

曾直接知道。

然而我們在觀照自然時，觀照者的內面的活動，努力，抵抗以及其他種種必然地參加於自然裏面的，而由這種事實我們可以證明感情移入乃是一種在無論何時，無論何地不可避免的事情。所以自然界的物象及變化，如一經我們觀照之後，勢不得不因觀照便受一種人間化。

這樣，我們以我們的力或努力移入於自然界裏，而於移入力或努力之際，我們又把當努力時所感到的各種情感的方式也行一同移入。由了這種感情移入，那自然方才獲得莊嚴，偉大，優美，微妙，輕快，靜寂種種性格。而所謂對於自然的感情移入，在這時候，方才成爲完全的美的感情移入。

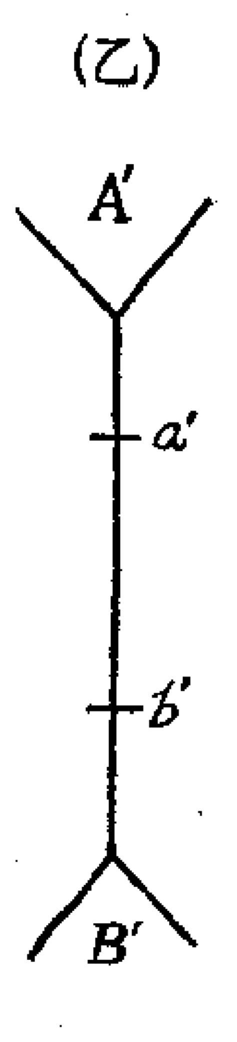
對於自然的感情移入，不但只對於自然界中的物體流行着，卽於與此相類的或與此相等的抽象的形式上亦得出現。故對於自然的感情移入我們不能把來與一般的統覺的感情移入分離的時所也是不少。例如我們看見一條

向垂直方向延長的直線時，我們不能不把與重力對抗而自能直立的感情移入進去。他如對於幾何學的視覺錯誤 (Geometrisch-optische Täusching)，我們也可由這種感情移入加以說明。空間的形式，若是在某一定的方向作某一種空間的活動的；那末，向延長的方向活動的直線，往往給與我們以一種比較實際更長的印象。而向凝集的方向活動的直線，往往給與我們以一種比較實際更短的印象。例如下圖，AB與A'B'爲等長直線。ab與a'b'亦爲等長之直線，但由我們看來，AB要比A'B'爲短，ab要比a'b'爲長，這是什麼緣故？這個理由，大概如下所述。AB因兩端的斜線而受壓迫，A'B'因兩端的斜線而被展開。我們對於前者感到向內收縮的力，對於後者感到向外展開的力。所以我們對於直線全體，覺得AB短得好多，A'B'長得好多。但在他方面，AB因受了兩端向內收縮的力的壓迫的緣故，線的本身卻因此而起了一種爲着反

(甲)

A a b B

(乙)



抗這種壓迫而從內向外伸長的活動。而A'B'爲抵抗向兩端引長的力的緣故，而線的本身，卻也不得不起了一種自外向內凝集的活動。故在這二線從離開兩端愈遠，AB則伸長的活動愈强，A'B'則凝集的活動愈增。而這二線的內部，我們對a'b'所以感到比ab爲短者，便是因此。由這樣看來，我們的感情移入，大足以把我們從官能印象所造成的世界加以變形。所以不論是視覺的世界都非單由純粹的感覺所能構成的，我們當知道其中也有更高級的人格的活動參加其中，做協同構成的要素。

但是對於上述的對於自然的感情移入，我們不可不把來與下面三個與此相類似的事實加以區別。第一，我們不可把兒童的自然解釋及原始民族的神話中所表現着的擬人(Beseelung)與對於自然的感情移入視爲同一。對於

自然的感情移入，乃是我們用純粹觀照的態度對待自然，或是以過去的經驗爲基礎而統覺現在的自然時，順着心理的必然而行的感情移入。但兒童的自然解釋或原始民族的神話卻是不然。而在這二者之中，往往有無稽的空想附加着。心理學上的類似聯合佔着重要的位置。固然，在這樣空想的附加的根柢上，也有那種對於自然的行感情移入參加着，但原始民族的神話和兒童的自然解釋，不僅僅限於這樣。他們對於這一種對自然的感情移入由空想的附加施以增進或補充，所以這不過是對自然的感情移入之歸結的一種。我們總不可以把對自然的感情移入與神話上的擬人互相混同。當理解感情移入的概念時，首先不可不着眼於那心理的必然性上。

第二，我們此地所謂「力」及「因果律」等觀念與自然科學中所說的不同，這一點也不可不區別清楚的。固然，我們所講的力與因果律的體驗，是很關緊要的；要是沒有這種體驗，那自然科學的「力」及因果律等，或許也就不能成立。

但是科學是把我們直接的體驗經過概念的洗煉與淨化，務求洗卻「人間化」的氣味。所以以自然科學的反省與論理施諸對象時，那我們對於自然界的事象中總體驗不出我們投影過去的生命來。離開論理的反省，沒頭在自然界的事象的觀照時，所謂對自然的感情移入方才能夠完全實現。

（四）對於官能現象的感情移入 (Einfühlung in die Sinnliche Erscheinung des Menschen) 最後待講的，就是對於人體的感情移入。這一種感情移入對於我們是很重要的。我們對於他人的直接知覺，只不過是肉體的現象而已；我們究竟怎樣能夠發見其中的生命，人格，思想，感情等等？解答這個問題的便是這第四類的感情移入。固然，我們在他人的身上所發見的，不僅只是感情；其他如判斷，思想以及自我的全內容等等在對象中也能被我們所發見。所以嚴密地說來這也可以稱之爲自我客觀化 (Selbstobjektivation)。不過此地現在對於我們最爲必要的，不是判斷，或思想的移入，乃是感情的移入。對人體的

感情移入時，由着怎樣的途徑而實現？他人的面貌、身體的運動、靜止的姿態以及聲音、言語等，怎樣才能成爲表現感情的東西？這是我們目下最重要的問題。

在這時候我們的體驗的感情移入，非如前三種的感情移入把我們在統覺物象時所直接體驗的活動移入於對象之中。在這第四種感情移入，我們乃根據某一種本能的作用，在內心裏喚起與統覺活動不同的別種的活動，然後我們更把這種活動移入於對象之中。

第一先就關於顏面的感情移入說起。我們當注意他人的顏面時，我們卽由着某種特殊的本能作用，在我們內心裏面從過去的經驗中喚起與這一種顏面相適應之內面的態度之對象。因爲這內面的態度之表象是爲著他人的面貌而被我們所喚起的，所以我們把這種內面的態度與他人的面貌結合，以爲這是他人面貌所表現出來的東西。但這種表象，是從我們過去的經驗抽引出來的，所以卽在現在，還是挾有形成實際體驗的傾向。這樣，被我們所表象的

悲哀或憤怒是從過去的體驗浮起而用同時是帶有擣入現在的體驗的力量。而這一種體驗也是由着他人的面貌而引起的，所以我們又把這體驗移入於他人面貌之中。這種體驗當我們沉潛於對象之中而沒頭於純粹的觀照時，愈加明顯。

現在更進一層，我們更進而探究那種特殊的本能作用。這一種本能，是喚起我們內心中的某種特定的內面的態度的，所以在這一種的感情移入上是極爲重要的。這種本能大別之可爲二種衝動。第一是生命表現(Lebensäusserung)的衝動，換言之，就是由肉體的歷程而表示內面的歷程的那一種衝動。第二卽爲模倣衝動。

這二種衝動怎樣能互相營協同的工作？這是極易明白的事情。例如我們自己感到悲哀時，我們同時會體驗到想把悲哀表現於顏面上面的那種傾向。這種傾向並不是存在於悲哀之外，卻完全被含在悲哀裏面的。而我們在實際

上又常常服從這種傾向，根據某種本能的活動，把悲哀的表情（顏面）實現出來。這是就我們自己而言的。現在假定，我們於某一地方見到這種同樣的面貌時，那時候，我們心中常會起一種模倣的衝動，想把我們自己所見到的同樣視覺心象給我與第三者。這一種筋肉運動的傾向，是我們在悲哀中曾經體驗過的那種傾向，也就是悲哀所不能離的成分。這樣，我們所模倣成悲哀的面貌，必然地含有悲哀的再現。

其次，我們說，某一種面貌「表現」着悲哀時，這所謂「表現」也是一種特異的體驗。對於所謂「表現」，我們只能根據那一種模倣的傾向與在這一種模倣中，我們把悲哀的狀態重新體驗的那一種傾向，二者方才能夠說明。悲哀是被含在表情中間的，而悲哀就在這表情當中把自己發生出來，發表出來，現示出來。這就是「自己表現」。這乃是一種不可思議的全屬特異的活動。我們的悲哀，由了這一種不可思議的活動，方才在這悲哀的面貌中表現出來。我們看到

他人悲哀的面貌時，我們自己由了這種不可思議的活動先發生悲哀，然後再把我們自己的悲哀移入於對象之中。

我們把悲哀或憤怒表現於顏面時，我們決不是由我們意志的作用來行這一種表現。這種表現，乃是與內面的悲哀或憤怒直接結合而起之本能的運動。但是在他方面，我們由我們的意志卻得行我們的隨意運動。我們的意志表現於隨意運動之間，正和悲哀與憤怒表現於表情之間一樣。而這隨意運動的方式，卻因我們精神狀態的變化而異其表現。如一人垂頭緩步與一人昂頭急步時，二者的內面狀態決不同一。這差不多是在無意之間把這樣內面的狀態就表現於隨意運動之中。這樣，我們除把感情移入顏面外，第二，我們於他人的隨意運動中也能把我們的意欲或內面的狀態移入。這是由於統覺他人的隨意運動時我們內心中所喚起的那種想做同樣運動的衝動——模倣運動的衝動——的緣故，這也是由於我們所喚起來的模倣運動的衝動中，直接地含

有想這運動發生出來的那種意慾或感情狀態的緣故。所以當我們注視他人的隨意運動時，與此相結合的我們的意慾或感情狀態能夠重新被我們所喚起。而這種意慾與感情狀態既是由他人的隨意運動而喚起的，所以我們又能夠把來移入於那種隨意運動裏面以及做那種隨意運動的他人人格裏面。隨意運動，這樣，方才成爲表現意慾或感情的東西，而這意慾或感情方才成爲在於那做隨意運動的人格內面的東西。

第三，我們除在顏面及隨意運動外，在靜止的姿態中也能移入我們的感情。(一)因爲靜止的顏面的輪廓，也似在他的形相上表示着某種表情。有的近於驕傲，有的近於平和。有的像笑，有的像哭。其他還有種種，此地不遑枚舉。(二)因爲某種姿態往往使我們預想某種運動的可能。例如：某種姿態宛似因某種運動而生起的姿態時，那我們便把由該種運動所表出的感情移入於這種姿態之中。又如在某種姿態適合於做某種運動的預備手段時，那我們便把伴着

這種運動而存在的生命或感情移入於這種姿態之中。下顎骨特別發達的口適於舐啜，適於貪食，所以這一種口往往給我們以一種物質的，卑野的印象。至於人類的手，其中有的適於攫物，有的適於粗野的勞動，有的適於做精緻的手藝等等。手的形狀可以有種種的表情的。

但是人類靜止的姿態，不是只由運動形相的類似以及運動的可能才能喚起我們的感情移入。例如我們看到少女的上體時，我們所體驗的，決不僅僅是對於這肉體的性的慾望。若是能夠淨除雜念施以冷靜的觀照，我們於這種對象當中必能感到一種不可名狀的美滿健全的生命。這生命固然是我們自身所體驗到的生命，也就是由我們自身移入對象當中的生命。但是這時候的感情移入的途徑是與運動及模倣等觀念毫不相關。我們既沒有感到要模倣這少女的形體的衝動，也沒有感到要模倣這形體所最適於引起的運動的衝動。我們於見到少女的上體時，只是感到一種不能以言語形容的內面生命的

律動。這種律動，是與少女上體的視覺形象互相結合而被我們移入於對象裏面。

最後，我們對於他人的言語也能移入感情。這一方因爲我們感到某種感情時，會起一種把來施以音化（Verlautbaren）的衝動，一方因爲我們聽到某種聲音時，會起一種模倣的衝動的緣故。這二個衝動一經結合，言語上的感情移入就能成立。當某種聲音傳到我們的耳朶裏時，我們自然會感到要發同樣的聲音的那種傾向，但是這種聲音，是當我們想表現某種感情時曾經被我們所發過的聲音。這樣，我們耳際所聽到的聲音與我們自身的感情就會直接結合，我們的感情便能移入於那種聲音之中了。

關於感情移入的種類，約略已如上述。現在再述在日常生活中足以妨礙我們純粹的感情移入的二個重大的障礙。第一，我們平常總不免要以概念的思維臨諸世界，所以許多的東西對於我們都成爲死物。第二，以自己的利害爲

標準臨諸世界，所以我們也弄到不能把捉對象的生命。因爲這個緣故，我們如要徹觀對象的生命——換言之，我們如想以純粹的感情移入的態度陶醉於世界之中——那末，我們不可不先擺脫上述二個障礙。所以藝術家大有注意於生活態度的轉換的必要，大有專一凝視的必要。生活態度一經轉換，果能達到專一凝視的境域時，那我們對於世界的見地，自能回復到本來的樣子，而我們的世界也能還元成超越概念的思維及利害的打算等等的，更根本的，更素樸的，直接經驗的世界。我們一經進入直接經驗的世界，那世界的一切便能充滿着生命了。

陶醉於這世界之中，卽爲美的態度；而美的態度，卽以賦與對象的生命以及與對象的生命共其生命這件事爲本質。由生物學者的見地我們固然也能預想着生物的生命；由實踐的態度，我們固然也能預想着他人的生命與感情；但是生物學的目的不過在於生命的說明，而倫理道德方面也不過是把他人

的生命看做決定我們實際行爲的前提。所以同是談一生命，但談生命時的所取的態度與我們此地所取的態度各有不同。而我們倘想窺探生命的真諦，只有取美的態度之一途。美的態度是什麽？這就不外是純粹的感情移入的態度罷了。純粹的感情移入就是美的感情移入。

第二節　美與醜

對於我們怎樣能夠把物象引到美的評價的視野來這個問題，前面約略已經述過了。所謂把物象引到美的評價的視野以內這句話，就是不外是使物象發生美的意義這個意思。換言之，我們在把物象引到美的評價的視野以內的時候，物象方才有美醜可言。物象未經我們感情移入之前，那物象既無所謂美，也無所謂醜。惟有我們觀照物象的時候，惟有我們陶醉於物象的興底的時候，那物象才成爲有生命的東西，有的吸引我們，有的擯斥我們，換言之，物象才成爲美或成爲醜。所以把世界所有的物象的美醜看做完全與我們這樣的態

度沒關係的那一種見解，實在是錯誤的。還有把不是美的一切——非美——就看做醜的那一種見解也是錯誤的。我們用美以外的態度對待世界的物象時，那末，物象既不是美，也不是醜。所謂醜與美一樣，必待我們以感情移入才能成立的。醜不就是非美，乃是美的否定。醜是美的範圍以內的價值的否定，決不是適用於美以外的範圍的概念。一切物象由了感情移入才能被拉入到美的範圍以內，才能獲得美的意義，才有美或醜之可言。

可是更進一步，同時已經獲得美的意義的物象，爲什麼有的爲美，有的爲醜呢？換言之，物象之美的價值究竟由怎樣的標準被我們所分別？所謂美是什麼？所謂醜又是什麼？

所謂美的價值，可以說含有下列四義：第一，是我們官能的對象的價值——就是物象的價值；第二，是物象固有的價值；第三，是某物象所表現的生命的價值；第四，是由美的觀照闖入我們的內心裏面來的價值。但是對這四者我們

加以概括起來的時候，那末，美的價値要不外是一種感情移入上的價値。爲什麼呢？因爲感情移入，是適應對象的要求，對於我們的官能的對象賦與生命的一種活動；所以所謂物象的固有的，生命的價値就是物象的感情移入上的價値。而所謂美的觀照，不外是爲行感情移入起見我們的主觀上不得不具備的根本條件罷了。這樣，我們現在對於美醜這個問題考察的焦點，就可說是在於我們的感情移入上爲什麼會生價値與否的差別這點上面。所謂美，是積極的感情移入 (Positive Einfühlung) 所謂醜，是消極的感情移入(Negative Einfühlung)。那末，感情移入之積極與消極究竟是什麼意思？由我們移入於對象之中，然後我們又在對象當中所發見的那種生命究竟在怎樣的條件之下才能生出價値與否的差別？

當我們聽受音樂或是欣賞繪畫雕刻時，我們適應對象的特質，在內心中感到一種特定的生命的波動，旋把這種生命的波動移入對象當中。這時候對

象的生命，是我們自身的生命的一片。這是我們的自我的生命，人格的生命。所以這種生命與這個時候的我們的全人格的生活欲求不得不具有多少的關係。我們以美的觀照對諸物象時，根據物象的特質必然地喚起我們內心中生命的波動，而這種生命的波動與我們全人格的欲求非立於一致或矛盾的關係不可。如果二者是一致的，那末，我們一方觀照物象，把感情移入物象之中，一方便從自我的根柢感到一種內面的自由與活潑。這樣，我們的人格的生命就被提高，就被肯定。反之，那二者如果是矛盾的，那末，我們一方觀照物象，同樣把感情移入物象之中，可是一方我們不能不感到一種不合我們本性之生命的波動之強制。在這時候，我們的人格的生命是被抑壓，是被強迫，是被否定。這樣一來，感情移入的積極與消極的差別就自然而然地發生出來了。要之，美，是我們在物象的觀照中所感到的生的肯定（Lebensbejahung）；醜，是我們在物象的觀照中所感到的生的否定（Lebensverneinung）。換言之，具有生的肯定的

意義的物象是美，具有生的否定的意義的物象是醜。

但所謂生的肯定與生的否定這一類的話，極容易誤解。我們不得不牢牢地記住：此地所謂肯定是指生的肯定；所謂否定，是指生的否定。這里被肯定的或是被否定的，是生的全體，是人格內容之綜合全體，是自我的本質，也就是理想的自我。我們如果把這一種本質的理想的自我叫做「人，」那末，在美上面被肯定的以及在醜上面被否定的，實在便是這個「人」。所以這個「人」的肯定和否定，切不可與人格的一部以及自我的表面之肯定與否定混同。人格的一部之肯定，有時反含着「人」的否定的意義，自我的表面之否定，有時反含着「人」的肯定的意義。

我們爲明示上述的道理起見，我們不可不留意感情移入的二重性。我們移入對象的，第一是如喜怒哀樂一類的某一種生命的波動。我們如與喜的面貌接近我們便把喜移入對象。我們如與悲的面貌接近我們也便把悲移入對

象，但是我們的感情移入，尙不止於這樣，我們第二還把生命之一般的活動方式——人格——也一併移入。我們在對象上所發見的決不是單純的喜怒哀樂，卻是某種人格——高貴的人格或是卑鄙的人格——的喜怒哀樂。我們把浮在生命表面上的喜怒哀樂先導引到人格的根柢，然後再把這一種喜怒哀樂看做從人格的奧底中湧現出來的東西而加以評價。照這樣看來，我們之所謂生的肯定與生的否定，要不外是人格的肯定與否定。凡不是從積極的人格生出來的東西，就是歡喜快樂也是生的否定；反之，凡是站立在積極的人格的基礎上的東西，就是憤怒哀悲也是生的肯定。所以凡是表現卑鄙的人格的喜樂的藝術，不能不算是醜；而表現高貴的人格的悲哀憤怒的藝術，卻無論如何總是美的。

例如我們看見一幅春日男女郊遊的畫圖的時候，心中所以會起一種共樂之感者，不是單單爲着圖中描寫的男女的遊樂，實是爲着我們在這班遊樂

的男女中間發見到美滿的活潑的生命，心中自然會起一種同感的緣故。如果我們單因遊樂的表現卽能感到美，那末，我們當看到卑野淫穢的春畫，非感到美不可。在這種淫畫裏邊固然也含有一部分的生的肯定，但是我們自身的人格如果不是卑野的時候，我想我們對於這種快樂必定會起反感，而對於這一類的淫畫，評之爲醜。而我們所以不得不評之爲醜者，實因這一種圖畫的基調與我們的人格的本質互相矛盾的緣故。

又如我們看到一幅基督上十字架的圖畫的時候，我們所感到不消說只是極度的悲痛。但是，同時我們在這無限的悲哀與不快中間，卻會感到不能以言語形容的美。這是什麼緣故呢？爲解答這個疑問起見，我們可以概括的說，這是因爲由這一種苦痛當中發射出太陽一般的基督的神性的緣故。再詳細講，這是因爲對於人類的無限的愛，對於正義的百折不撓的自信力以及不屈服於苦痛之下的那種崇高的人間性等，都被極明白地表現着的緣故。在這時所，

我們在表面上雖感一種不快，可是同時在奧底潛在着的人格與生命卻引起我們深切的同感。我們如不能體驗到這種人格與生命，那末，這張圖畫的美，當然不能爲我們所領受了。

反之，細小卑下的人格的拘泥或憂苦，乃是從人格的根抵中生出來的不快的生命的波動。這種波動醞含有二重。固然，藝術家描寫這等材料的藝術品中未始不能賦與以美，但是如不經過藝術家的美化，如不由藝術家賦與以高貴的神魂，那末我們在這樣生的否定上總不能感出美來。而我們所以感不到美者，不是爲着拘泥或憂苦，乃是因爲那種拘泥憂苦的細小卑下的人格與我們追求高貴與偉大之生活欲求互相牴觸的緣故。表示苦痛，悲哀，厭世等等的藝術作品所以也得爲美者，實在因爲其中含有積極的神魂緣故。我們倘想把黑暗面使成爲美，那末，我們非在暗面中間使他也發射一種光輝不可。

現在我們再於受苦 (Erleiden) 的意義，加以分析，庶幾讀者更可以明白

在否定當中怎樣能夠行人格的肯定的道理。所謂受苦，其中固然也有爲純粹的生的否定者。如有因人格的萎靡，衰老，而對於世界的一切感到苦惱的人們，這是受苦中最消極的一例。可是凡是受苦未必都是如是，其間含有積極的精神的極爲繁多。分析起來，積極的受苦裏面，可得三個不同的種類。第一種是與苦惱對抗，希望戰勝苦惱，不論遇到怎樣艱苦逆意的事，終不爲屈。這是受苦中之最肯定者。第二種是具有感受强烈的苦惱的能力，常能感受常人所不能感受的那種苦惱。這也含有人格肯定的意義。凡是受苦的感情，大概都是成立於外界的壓迫與我們的本質的要求互相矛盾的時候。所以苦惱的强度，一方固不得不與從外壓迫過來的强烈的刺戟有關，而在他方更不得不與我們自身的要求的强度有關。這樣，所謂受苦本身裏面已經是含着人格的要素的。凡是愈偉大的人格，他所感受到的苦惱自然也就愈大。第三種是我們自由地對外界讓步時，我們由着這種讓步也能肯定自己。如牧師，僧侶，忍受各種迫害，倘使

這種忍受是出於自願的，那末，就爲一種生的肯定。而在這種時所，所謂讓步，往往會增進內在的緊張，會成爲向積極方面伸張的動力，我們對這種讓步，可以名之曰彈性的讓步。

固然，我們在現實的或藝術的世界遇到上面三種的人物而用美的眼光去觀照時，心中總不免要起一種苦痛。但是其實這也是一種不可名狀的幸福感情，一種不可名狀的價值感情，正和快樂的感情爲幸福感情或價值感情一樣。就觀照對象並與對象的人格價值起一種同感作用這一層言，快樂的感情與受苦的感情，其間實在沒有本質上的差別。在喜怒哀樂等感情的根柢上的這種幸福感情或價值感情，我們都可以名之曰美的同情（Ästhetische Sympathie）。我們在前面曾經說過，美是積極的感情移入。現在我們又可以說，所謂積極的感情移入，要不外是美的同情罷了。美的同情，是美的價值之最後的而且最普遍的心核。但此地所謂同情，是指與對象的人格一致活動而言，是指這

個活動又爲我們的本質所認而言。所以這種同情與通常所謂哀憐之情是不同的。所謂同情，是指自我積極地陶醉在對象裏面這件事，而所謂哀憐，卻是自我在對象之外所新感到的一種感情。

這樣，美要不外是同情於對象的人格這件事，所以美的感情當中必然地含有「深」的感情。我們當觀照美的對象時，我們常常感到對象很自然地引導我們到人格的深處。在這種時所，我們不但在我們的人格的表面上感到喜怒哀樂，並且能夠體驗到我們自身人格積極的一致的活動。使我們的人格從根柢上起這一種積極的一致的活動的東西，方纔是美。某一種物象愈能導我們於我們自身的人格的深處，愈能使我們發見對於我們的人格含有意義的內容，那末，這種物象也就愈當得起美這個名稱了。

反之，醜之中心的本質，是美的反感（Æsthteische Antipathie）。當我們遇到醜的物象時，我們也能感到要求我們與潛在那物象的深處的人格一致

活動的那種「强迫」那種卑野的歡樂以及瑣細的憂苦，也會闖入我們的內心，要求占據相當的餘地。可是本質的理想的自我卻起來反抗，加以排斥。因爲醜的物象與我們內心的要求互相矛盾，所以我們當對待醜的物象時我們常會有一種想脫離感情移入的自然傾向。我們看到醜的物象，最能經驗到自我的分裂。所謂外界，如果是因自我的分裂方纔發生的，那末，我們可以說從自我的內容中最先被我們抽出而放擲於外界的，就是醜的物象了。照這樣說來，自我的障礙——醜——也可以說是最初創造外界的東西。不然，物我一致，內外合一，還有什麼外界與非外界之分？

現在我們更進一步，再來考察美醜的評價，所以因個人或時代的不同而互有差別的道理。換言之，同一對象之美的評價，因人的不同，往往會生出種種的差別；而同一的藝術家或同一的藝術品，因時代的變遷也會異其評價；這是爲着什麼緣故？現在此地先把我們所得的三個結論寫出，然後再加說明。第一，

這種關於美的評價的差別，所以發生者，是因爲隨鑑賞者的素質和經驗的不同，而對象之美的意義也隨之而不同的緣故。在我們的知覺和我們的思考前面，我們所鑑賞的縱爲同一的自然或同一的藝術品；但是如果我們各人由此所感到的美的意義各有差別，那末，我們就不能不說是我們各人所有美的對象是各有不同了。這樣各有不同的美的對象會受各有不同的美的評價，這是當然的事。第二，那種美的評價的差別的發生是因我們的生活欲求隨人隨時各有差異的緣故。因此，同一的美的對象，與這一種隨人隨時各有不同的生活欲求或會一致或會矛盾。能夠滿足某時代或某個人的欲求的東西，對於他時代或他個人，未必能一定使之滿足。這是極容易見到的道理。這樣，就是同一的美的對象，也會引起不同的美的評價。第三，美的評價的差別的發生，不但由於鑑賞者之一般的素質和經驗的不同，並且更由於特殊的藝術的素質與教養的差別——換言之，也由於浸透於對象裏邊，同時以自我的生命貫徹對象的

那種特殊能力的差別，如某甲的觀照，透徹在對象的中心；反之，某乙的觀照，或單止於對象的表面。又各某時代的藝術意識，雖從甲方面體得對象的精髓，但在乙方面，這一種貫徹的力卻不充分；反之，在他一時代，則習於一方面的觀照，而對於甲方面，反有輕視或忽視的傾向。這樣藝術的素質和教養之差，也能使對於同一對象之美的意義和美的評價生出種種不同。

就第一項論，我們應當特別留意的就是對象的意義，是由我們的感情移入後方才成立這件事。所謂對象的生命，不過是依着對象的特質的規定而改變樣子後的我們自身的生命。所以在我們自身沒有存在着的東西，在對象裏面我們也不能加以發見。沒有悲哀的經驗的人，便無理解悲哀的表情的能力；自己的內心沒有蘊藏着偉大的心情的人，對於偉大的自然和藝術便也不能有深切的理解。所以，我們有時因我們自身的盲目的緣故，對於對象的要求熟視無睹，因此自然及藝術中所具備的重大的意義往往爲我們所忽視；有時因

我們自身色盲的緣故，看差世界的色調的時所也不爲少。我們自身的素質既已優秀而經驗又是豐富時，那末，我們方纔能够盡量領受對象之美的意義。我們這樣盡量領受那美的意義時，一個對象方才能够成爲具有同一的美的意義的對象。我們自身中如有多少不能與對象起同感作用的缺點，那末，對象之美的意義就常會發生動搖不能固定。跟着那缺點的所在的不同，對象之美的意義也隨之而不同。對象之美的意義所以有動搖者，是因爲個人及時代的內面生活之某一方面受着制限的緣故；換言之，就因爲個人及時代的內面往往會有不能「如響斯應」的部分的緣故。

爲明白上述的理論起見，我們再對感情移入的內容所以有個人差的理由加以考察。感情移入不是依照各個人的意志可以任意把內容變更的，乃是全受着對象的本質之規定。所移入的感情乃是我們內心中必然地非喚起不可的感情。所以感情移入的內容，決不因觀照者的意志而發生個人差。其次，感

情移入之個人差，也未必是因個個經驗內容的差別而受嚴密的規定。固然，某種的感情移入——如對於他人面貌的感情移入——雖由過去的經驗的再生方纔獲得內容，但是這句話並不說只有在過去已經具有與現在眼前的表情有同一強度同一色調的經驗的人們方纔能夠理解現在的表情。凡是能夠理解某程度的悲哀的意義的人們也能理解與此異其色調異其強度的悲哀的表情。我們於一定的範圍以內，在我們的素質中既具有某程度勝任悲哀的能力，所以我們的悲哀常被觀照的對象引出而且可以常有新的強度與色調。所以我們在感情移入上我們能夠比較舊經驗有更進一步的可能。例如我們想體驗女性的生命，當然只有觀照女性肉體之一途。但我們精微地觀照女性的肉體時，我們也能夠逐漸地貫徹到女性的祕奧。這不是由於過去的經驗的再生，乃是由於以我們的素質爲根柢的新的經驗。

但無論全沒意志參加的體驗也好，無論完全新的經驗也好，要不得不以

我們現在的人格爲基礎。在我們的素質中沒有存在的東西——更嚴密的說，與我們現在實現着的素質甚相逕庭的東西——我們在感情移入上都是不能夠達到的。我們的自然的素質，我們的經驗內容以及綜合此等內容的我們的一般發動方式（性格）都有個人的差別，換言之，都有個人的限制。所以感情移入的內容，必然地會生出個人差來。經驗單純的兒童，不能理解成人之複雜的悲哀與歡喜。沒有入到青春期的男女，不明白戀愛的心境，這是當然之理。這樣看來，要想透徹對象之美的意義，那末，自以人格的偉大與豐富爲條件。而在他方，我們必待透徹對象之美的意義，然後我們對於這對象纔有正確的評價。所以偉大的藝術品的價值是與我們的人格同時俱長的。藝術品的評價，是我們的人格的投影。對於偉大的藝術品的評價的歷史，是個人的或時代的精神發展史。所謂歷史，是指示一個方面的東西，而那方向的終點，卻有那對象之客觀的美的意義存在着。這客觀的美的意義的評價，卽爲客觀的美的評價。

第二，在於美的評價——在於對同一的美的對象的評價——也會有個人差。我們對於同一對象的意義即使能有同樣的鑑識，但是我們所下的評價卻也會因個人而不同。爲什麼呢？這是由於我們人格上的要求的不同緣故。肚子餓時，我們的生活欲求便集中於吃飯，這時的飯當然要比水來的貴重了；反之，口渴時，我們的欲望卻集中在飲料，這時的水當然要比飯來的有價值了。所以物象的價値的測定，常以我們的人格的中心欲求爲標準。大概對於自己最形迫切最感缺乏的東西往往與以最高的評價，這是人性中自然的傾向。美的評價中，關於這點，就是藝術作家與門外漢的評價的態度常成一明顯的對照。藝術作家都注意於表現的技巧，這是因爲自己常常苦心於表現的手段，深感這方面的要求的迫切的緣故。所以他們對於他人的藝術多從技術(Technik)上來加批評。反之，門外漢卻多以對於材料(Stoff)的好惡而決定藝術品的取捨。所以門外漢的評價，往往有偏於內容主義——只注意於藝術品中的思想

以及事實等等的最低級的內容主義——的危險。但是美的評價的真正的對象，卻不是在於技術和材料，乃是藝術品中的一個「心」；這個「心」是藝術的靈魂。有了這個「心」，那技術和材料纔有生命可言。我們如果以爲技術和材料的評價已盡藝術品評價的能事，那就未免錯誤了。

但卽在於對這個心的評價上面還會因個人的生活欲求的不同生出種種的價值階段來，那末，我們究從何處去定那對象之客觀的價值呢？我們於此對評價的主體有不得不加以某種規定之必要。美的評價的主體決不可以飢者的食慾去對付水，也不可以渴者的飮慾去對付飯，卻是應當以平時對付水的那種自然的欲求去對付水，以平時對付飯的那種自然欲求去對付飯——換言之，我們應當從止渴的程度而評價水，從飢的程度而評價飯。並且又不可看差了飢渴對於人類全般生活的意義。約言之，評價的主體爲「人」時，這不爲偶然的事情所制約的「人」以均衡的自然的欲求對諸對象時，那對象纔能呈

出客觀的價值。而同一的對象所以會引起不同的美的評價者，乃是因爲隨個人或時代評價的主體的「人」受着制限的緣故，換言之，乃是因爲以被制限的欲求——就是顚倒自然的位置的欲求——來測定對象的生命的緣故。但是我們美的經驗如果豐富時，那末，由現在的生活欲求所測定的好惡與由一般的人的生活欲求所測定的美醜之間，大概能够劃出一條境界來。好惡雖依然是好惡，但好惡的個人差別大概能够融化於所謂美醜的客觀的評價中。在被制限着的個人生活的奧底愈能體得「人」的生命，那末，我們的美的評價也就愈能與對象的客觀的價值相符合了。

第三，滲透於對象當中的那種特殊能力的強弱和偏正，也是使美的評價生出個人差來的有力的原因。我們對於對象的生命反響與否，如第一項所論，固然看我們自身當中是否具有反響的內容而定，不過在我們與對象之間缺乏通路時，那末即使反響的內容充分存在，也是不會發生何等的反響的。然則

可以做這個通路的是什麼?這就是我們能夠滲透到對象生命當中去的那種特殊的能力;換言之,這就是遮斷那誘惑我們——誘惑我們到對象以外的世界——的一切意慾的一種能力;約言之,這就是美的觀照的能力。倘我們缺乏這能力時,人格卽使無論怎樣偉大,我們實在沒有法子可以把來移入到對象中去的。所以我們卽使對諸可以感到很大的共鳴的對象,我們仍是感不到何等的共鳴。把一切的生活活動集中一點,因以貫徹到對象核心的那種力,是一種特殊的能力。這種能力,爲我們發見對象裏面之美的意義時所必須的條件。對於美的評價所必要的條件不單單限於我們人格的偉大與豐富。並且尤需這種能力——就是藝術的素質及修養之偉大與豐富。所以這種能力的制限,又是給與個人與時代之美的評價上以各種制限的一個理由。

最足以使我們美的觀照得到不正確的印象的是習慣的力量。藝術品的某一種內容——尤其是某一種手法——在最初入到鑑賞者的眼中時,因爲

鑑賞者未曾習見，對於新奇，心中往往會起反抗之感。以後既成習見，於是這種內容遂會漸次征服鑑賞者的眼目。新奇的東西反能給與新鮮的印象以吸引人心。而經時再久，鑑賞者的感受力乃轉而漸趨遲鈍，昔之所謂新奇在於這時反成陳套，致藝術失卻在人心中活動的機能，這種都是習慣的力量。所以同一藝術品，經過三個時代可得三個大相逕庭的評價，我們由此也可以明白習慣的力量的偉大了。凡我們對於一件藝術品，如駭於外觀的奇異，炫於手法的新穎，以及囿於習慣的因襲時，我們都不能夠滲透對象的真生命。我們如要得到對象的客觀的價值，在鑑賞的時候不可不常保持着新鮮的觀照力，換言之，就是不可不有一種不爲新舊所欺惑的那種準備。

復次，我們如果不能否定自己的意志，完全委身於對象的支配時，那末，我們對於對象裏面的細徵的色調的感受性也會變成遲鈍。在這一種時所，我們往往對於各種不同的對象，會塗抹成同一的色彩而使各個對象消失各自本

有的美的影子。但是我們的感情移入，決不是指對於對象的這一種的强制，這種的粗烈的自我化。適應對象中細微的特質，而賦以各種特殊的生命，這乃是感情移入的必然性所以成立的根據。我們倘對於樹木把枝幹等比附到人類的肢體，對於動物的眼與以人類一樣的表情，或以男性的心理去解釋女性；在這種時所，這都不能算是感情移入。毋寧我們對於樹木，動物，女性，如對之各各移入樹，動物，女性所特有的生命時，這纔成感情移入。所以適應各個對象的特質而改變自己的內容的那種客觀性如果缺乏之時，我們是總體驗不到對象之美的意義與美的價值的。我們從着對象的特質而能改變自己原來的色彩時，那末，對象纔能把客觀的意義與價值呈露在我們前面。總之，同一的對象所以會因個人而異其美的意義與美的價值者，一個原因，是爲着我們缺少沒頭於對象的觀照的那種客觀性。

固然，藝術與材料的關係，和我們前面所講的觀照者與那美的對象的關

係，是大異其趣的。把藝術家驅使到創作的動機上去的決不僅僅是對於材料之美的觀照。藝術必待對於材料感到種種慾望及情緒時，或從材料漂浮出種種的空想及連想時，他方纔能够在這材料中構造出一個新的世界來。他在這世界裏邊，不消說得享有種種特權，照着他的主觀，他的好惡，他的個人的生活欲求來構成這世界的內容。在這一點論，我們大概能够把藝術家的素質區別做寫實家與浪漫家二個類型。沒頭在對象的觀照，一味求把捉對象的本質的，是寫實家。反之，把對象當做一個手段，依着自己的想像，造出新的世界的，乃是浪漫家。但是浪漫家當創造成新的世界的時候，若更以寫實家的態度來沒頭於這新的世界的觀照，那末他恐怕會發見他的藝術的漂蕩不定或根柢淺薄。所以在浪漫主義的藝術家往往有這一種流弊。所以凡藝術家從根柢上言，總非爲寫實家不可。這里所謂寫實家，是俄國杜斯拖夫斯基 (Dostoyevsky) 的所自命的那種寫實家。他說：「我是在高級的意義的寫實家，換言之我是啓示

人間的生命的一切深祕的寫實家。」

但寫實家對於材料的觀照，與我這里的所謂觀照是不能完全吻合的。前者是探究，後者是鑑賞。前者是由着表現自己個性於材料之中，而給與美的世界以多樣與變化，後者是委身於對象的支配，以期歸於客觀的價值之一致。

第五章　美的各種分類

對於美的根本意義上面已經約略述過。現在在本章裏面我們再考察美的種類。精密講來，美的內容與人生同樣可以說是包含着無限的種類。此地所施的分類當然不外是就大體而言罷了。我們現在先從崇高說起。

第一節　崇高

感情是以意識的活動爲根據而發現的，所以這意識的活動的性質一經變更，那感情的性質也就不得不變。此地所謂活動是指單由物象所喚起的活動而言，所以物象一經不同，感情的性質也就不得不變。因爲這個緣故，感情不

但在快不快的一個方向上有他的程度的差異，此外還隨活動的强弱大小的不同生種種性質上的差別。例如在音響方面假設此地有一個本身愉快的音響，當初因聲音太弱，我們頗感不快；及其漸次增高，不快遂亦變而愉快；到某程度止，其强度愈增，其愉快也愈大；但强度一過某一界限，於是快遂歸於不快。這兩種不快——就是對於太弱的音的不快和對於太强的音的不快——決不是程度上的差別，乃是性質上的差別。然則這種差列究竟由何而來？前一種不快乃因做我們感情的根據之活動大小所致，後一種不快乃因活動太大所致。就是，這兩者的差別乃基因於活動的量的變化。我們倘把這種量的變化的感情稱做量的感情，這種量的感情實是促起性質上的差別的根源。就是，前一種不快是以小的量的感情爲根柢，後一種不快是以大的量的感情爲根柢。可是，這種量的感情雖通常多指大小，但決不單限於大小之分。例如高低，深淺，厚薄，單複等等一切種類都各具備；而根據各種獨特的性質以及獨特的結合，對於

我們的快不快，附以獨特的色彩。

量的對立上最重要的一種就是深的感情——止於精神表面上的感情與貫澈底奧的感情之對立。這種對立在美的感情中不僅爲一種性質上的對立，並且是美的價値自身的高下上的對立。

美由感情移入而顯現，而這種感情移入的作用中，有單止於表面的，也有深澈我們的內心的。美是人格的肯定，醜是人格的否定，所以美醜二者都在這「深」字上始能成立。在全人格的「深」的上面始有美醜的問題。不深澈人格的根柢，單止於表面的事物，與人格不能發生任何的關係，因此，亦無所謂美，亦無所謂醜。例如美味之與我們以一種快感，但是這種快感，我們決不能以之當做由心底湧出的感情，換言之，美味未曾伴有「深」的感情。所以對之只可說快，不能說美。美醜的體驗本來如是，故除伴有深的感情以外決無成立的餘地。我們就美的高下上說，亦不可不求之於「深」字上面。而這「深」的感情中的特

深者與量的感情中的特大者互相結合的感情，就是崇高的感情。崇高不外是與某種特別的「深」所結合之某種特別的人格的偉大之感情罷了。這種人格的偉大由感情移入而移入於對象的時候，我們方才把這種對象叫做崇高。(Das Erhabene) 換言之，這種作用是隨對象的要求，在我們內心中所實現的自我的向上。這種作用是平日的自我的擴張與提高。這是美的崇高的本質。因此，我們當接近崇高的對象的時候，我們常常感着一種自我的緊張，我們不能安易地體驗崇高。人格的偉大是崇高的本質。所以感覺地大或强的事物得爲崇高，但同時小或弱的也未始不可爲崇高。人格的偉大與感覺的偉大是不同的。

此地爲說明的便宜上，我們在某程度內，把美抽象地分爲形式與內容。我們於經驗人格的偉大的內容的時候，我們常常感到內容壓倒形式。崇高之偉大的力量不能被閉在感覺的形式之限界內。在崇高的例中，感覺的形式宛如

內容對之竭力抗爭着，常常與人們以一種緊張的印象。而就中，於內容表現無限的時候尤其是如是。

我們不能把這一種內容對於形式的壓迫看做現實，自屬當然。這不過我們內心的狀態。我們在那時候，感到激烈的動亂和苦悶，或覺得自身的微小或汚穢。這一種內容對於形式的壓迫乃是精神上的現象。換言之，這不過是感情移入上的過程而已。崇高的對象之形式對於我們要求抗爭，壓倒，突出等等的感情的移入。所以所謂崇高在對於形式之「抗爭的感情移入」上方才成立，這一種感情移入只有在形式內，纔屬可能。我們姑稱這一種崇高的特異性做抗爭的素因。

在此地最應注意的，就是對於崇高的對象感到自我的微小的這一層不過是感情移入上的一種經過。倘使我們永久感此而不變，則崇高的感情，也就永久不能成立。我們正因爲能於經過這一種過程以後脫卻對象的壓迫，沒頭

於對象之內而感到自我與對象之偉大，我們內心的崇高的感情纔能成立。就是對象等到此時纔成崇高。

我們現在不可不研究究竟形式的怎樣的特性能使這一種抗爭的素因始行實現。在這種特性之中有種種的式型（Typus），換言之，對於形式之內容的壓迫中乃有種種的種類，種種的方法。而崇高之種類亦隨之而分。

我們爲明示崇高的形式上的式型起見，先非觀察崇高形式之空間的構成不可。在色及光中，沒有如在空間的形體上那種迫人的崇高之感。色及光原與崇高無大關係。欲與色以一種崇高之感，那非先與以空間的形不可。因爲由後者的作用，前者始能與人以一種崇高的印象。但是，其中也有例外，例如紫色及紫緋色多少自身帶有崇高的傾向。又如單純的色比較多種多樣的雜色帶有崇高的性質。就光而論，其自身比較更多含崇高的作用。若應響自身則更然，

我們在討究空間的構成上第一先舉無形式的式型。內容的强大往往壓

倒形式，使之宛成爲無形式。我們在這時候，名之曰無形式的崇高，(Das Torm-lós-Erhabene) 這一類崇高的對象常於自身之內藏有炸裂形式，反逆形式的力量。由形式方面論，形式雖想對內容竭力抵抗，而這種抵抗全受掃滅。

無形式的崇高在種種的方式上顯現，其一是無際涯的崇高 (Das Grenzenlos-Erhabene)。這一種崇高往往使人感到空間上的限界宛如無際涯地被內容所推廣。這一種崇高的對象在所有方面或在某一方面差不多擴張到視力所不能及或視力所不僅及。此地所謂無際涯當然不是現實的無際涯，不過是指看起來宛如無際涯而已。茫洋的大海，嫩綠的野原，日間的青天，晚間的星空，夜色的蒼茫，淵谷的深奧，都是適例。無際涯的崇高在大自然之內最多發現，藝術比之則瞠乎在後。例如畫家卽想把大海的茫洋，青空的無限等類的印象給與我們，然他決不能給我們以那種自然給我們的印象。與自然給我們的那種無際涯比起來，狹小的畫布含有不能超越的障礙。比較地能與我們以無際

涯的崇高之感的還是文學。詩人及小說家用他們表現上的手段極能激動我們的感情及想像以使我們感到無限的遠大。

無形式的崇高裏面第二種是激動的崇高(Das Wild-Erhabene)。在無際涯的崇高，形式服從內容而行突進；在激動的崇高，形式不是這樣柔順，他向內容與以抵抗，然而終被粉碎，換言之，在激動的崇高中，抗爭的素因極為強烈。所以其形式往往帶有中絕，急激，拋擲，混亂，折斷等等的性質。有某種強大的力量在某種對象之內，同時不受拘束而與我們以震動，突出，怒號等的印象的時候，對這一種對象就可冠之以激動的崇高之名稱。若求其例於自然界，那末，被暴風所攪亂的雲，狂暴的怒濤，或斷崖絕壁等等就是。在人類上，則各受惡魔威嚇而變形的容貌，怒氣勃勃的顏面，激烈的爭鬥，要塞的接戰等等都是激動的崇高的適例。

無形式之崇高之第三種叫做巨大的崇高(Das Kolossalisch-Erhabene)

在巨大的崇高中，力的湧溢極爲猛盛，把形式驅逐，並使之帶生硬，粗暴等的特性。在這時候，形式不大至無際涯，不過像怪物一般營一種奇怪的生長而已。這種崇高其內同時含有激動的崇高，具有粉碎，混亂的形式。此地應注意的，是此地所謂巨大不單是指空間地超越尋常的廣大之龐大 (Das Kolossale)；這巨大的意義在龐大外並帶有奇怪的型體，而受這奇怪的生長的對象非表現超人的力量不可，在自然中，奇岩，怪石，洪水，大火等等就是巨大的崇高之例。在美術中，則我們對某一畫象，決不能單以其龐大而冠以巨大之名，必其肢體與完全的肢體不同，現一種比較奇怪的形相，與吾人以一種奇怪粗硬等的印象，然後始可稱爲巨大。

無形式的崇高已詳上述。我們現在再述雄大的崇高 (Das Streng-Erhabene)。雄大的崇高與無形式的崇高二者在感情移入的本質上互有差別。爲什麼呢？在雄大的崇高，內容雖屬强大，然究被形式所制御，全體不許有些許的

混亂。反之，在無形式崇高，形式終被內容所粉碎，決無形式制御內容之事。所以雄大的崇高，不能與無形式的崇高一樣，與人以異常偉大之感。因爲這個緣故，雄大的崇高常常表現着靜止，合一，確實的聯結，統一的印象。所以雄大的本性可以說是顯現整確的容積之感。但是在實際上，雄大的性質卻不止於此一面。雄大在於他們還有不規則，急激，突進等性質。這兩種性質在內面互相調和聯結而成的就是雄大。因此，雄大乃是嚴正的男性的崇高；如柔和，從順，奔放自在等性質皆全然爲雄大的形式所排除。

我們既論述無形式的崇高及雄大的崇高之後，現在再論自由的崇高（Das Frei-Erhabene）。這是在某種方式內由無形式的崇高與雄大的崇高結合而成的。其形式不能制御內容的一點是與無形式的崇高相同的。然其形式結局決非被內容能粉碎的一點卻與雄大的崇高相同的。在自由的崇高，形式與內容實乃攜手進行，强大的內容自由地進進出出。形式則對內容不但不加

壓迫而且服從內容。內容對形式不逞橫暴，形式對內容亦不想拘束。兩者乃是互相調和。這種崇高的樣相極爲衆多，而其一貫的性質則在於無拘束的動亂，潑剌的自由。

崇高的特性存在於內容與形式的關係之上，就是說，抗爭的素因實爲崇高的中核。這樣，我們由對象自身方面固可探討崇高的性質；但此外在另一方面，我們卻未始不能由心的方面來研究崇高的性質。詳言之，我們的心的什麽部分是與感覺的對象掀造崇高？對這個問題，我們也未始不可加以說明。這樣講的時候，那末感覺的對象成爲形式，我們的內心成爲內容了。我們現在假定崇高而由這兩方而成，那末，由這一種解釋下的內容，我們也得討究崇高的性質。

由這一種內容來區別崇高的時候，我們就可見到在充滿勢力的行爲上所成立的崇高，與在充滿苦惱的意力上所成立的崇高之區別。我們對於前者

名之曰積極的崇高，對於後者名之曰消極的崇高。再換一面說，我們更可把崇高從心情的生活，想像的生活及思考的生活加以分別。心情的崇高是指運命的深玄，宗教的狂熱，心情的橫溢等等而言。在文學繪畫上，其例甚多。想像的崇高，在藝術家最多發現。他們所描寫的種種想像的人物中往往表現着這崇高的樣式。思考生活的崇高在柏拉圖（Plato）康德（Kant）等表現得最顯。在美術文學方面，歌德的「浮士德」的第一部之哲學的場面及易卜生的「朱理安」（Ibsen's Julian）就是好例。

照上所述，我們從感情移入方面亦得把崇高施以分類，而大別為心情，想像，思考三方面。此外，所謂積極的崇高與消極的崇高又是與這種分類相對的。現在就積極的分類再進而說明之。

我們對於某種對象有時感到現實的破壞，有時感到可能的破壞。這兩者在自然及藝術都能實現。如猛烈的火災就是前者之例，飢火中燒的猛虎就是

後者之例。我們倘對這種崇高加以恐怕的名稱，那末，前者是現實的恐怖，後者是可能的恐怖。荷馬的「阿狄綏」(Homer's Odyssee) 就是表現這恐怖的崇高(Das Fur chtbar-Erhabene) 的。

可能的恐怖之中有一種可能極為遼遠的恐怖。在這種可能的恐怖的時所，一種强大的力量表示一有機會卽行破壞的潛勢。這一種恐怖，在美術品中最多例證。如米開蘭基羅的「摩西」(Moses) 表示一種充滿激情及敵意的靜止者就是好例。在上述的恐怖的特質之中，我們不能把苦痛算入。恐怖的崇高的印象單從破壞的力量而來。但感受苦痛這件事，卻在破壞的狀態之概念下始行成立。所以苦痛不能感做恐怖的崇高。恐怖的崇高，是屬於人間的範圍內其破壞力的出發點或所有者通常當然為個人；但有時亦得為一羣的人類。例如戰爭就可描寫為一種表示恐怖的崇高之場面。托爾斯泰 (Tolstoy) 的「戰爭與平和」(War and Peace) 就是其例。在這種時所，所有的個人都受忽視，而

一種激情及精神的狀態非常發展，成爲一種威力，使人間性全行萎縮。

屬於恐怖的崇高之範圍的美有兩種表示特殊性質的特別的樣式，這就是：戰慄的崇高（Das Gravenhaft-Erhabene）及凄慘的崇高（Das Grässlich-Erhabene）兩者在自然及藝術中普遍存在着。

含有强大的敵意之威力由暗黑的深祕突行出現。而這暗黑的深祕此外又常發揮其他可怕的偉力，於是恐怖的崇高就會具有一種特殊的樣式。這一種對象，因有黑暗的神祕做他的背景，所以常使我們感到一種深玄的神祕。這一種特殊的樣式的成立的主因在於我們不能預知破壞力的發現的這一點。因爲我們不能預知，所以我們內心不得不起畏怖，怪奇，陰黯等等的情感。而這一種恐懼就是戰慄的崇高的特色。

深不知底的黑暗的深淵就是在自然界的一例。在於人類，則潛在個人精神及社會關係中的不可測摸的那種「惡」的力量就是其例。前者如文學上所

描寫的惡漢。舉起例來，則莎士比亞(Shakespeare)的理查三世(Richard III)及歌德的麥菲斯託斐利(Mephistopheles)就是。其他，則程度更甚者要推王爾德(Oscar Wilde)的多利亞格雷(Dorian Gray)後者則凡民衆民族的墮落及混亂等等的描寫都屬在內。莎士比亞不但描理查三世個人，他實并全時代的腐敗及兇惡都行盡情描出。要之，這一種崇高乃由罪惡兇暴等與藝術家之精神及技巧等結合始被深刻地表現出來。在於美術，則哥雅(Goya)所畫的多數的惡魔及魔女就富有這種崇高的氣味。

恐怖的崇高，除特殊地表現作戰慄的崇高以外，更有一種特殊的表現。這一種的特殊表現乃是由一種含有敵意的力量催人嘔吐的那種方式。這一種方式常有一種刺戟，與人以强度的不快。可是這一種嘔吐的不快之感必須藉破壞的威力，把不快之感全行脫除，始能成爲美感。換言之，含有敵意的力量，在催起那種嘔吐的方式上顯現的時候，必須根據該力量自身的偉大，把嘔吐感

的現實性化除纔行。這時候，所成就的崇高之特殊方式就是悽慘的崇高。所謂嘔吐之感，就原因論，可由兩方面看。一是催人嘔吐的自然的經過，例如由腐爛，汚穢，黏泥，惡臭等等就是。二是道德地催人嘔吐的事物，例如道德的腐敗，道德的疾病，不知廉恥的惡漢皆是。

此外。恐怖的崇高在無力的偉大中又有一種特殊的方式。在這時候，含有敵意的力量不是破壞生命，乃是驅除歡喜。這一種崇高叫做沉鬱的崇高 (Das Düster-Erhabene)。沉鬱的崇高乃係前述諸種之恐怖的崇高輕減而成。這種崇高不使人們恐怖或戰慄，不過與人們以憂鬱或沉悶而已。暴風雨前的黑暗的天空就與我們以這一種崇高的印象。這種對象決不要求我們那種向於破壞，粉碎，威壓等等方面的感情移入，實在僅給我們以沉悶與抑鬱之感罷了。在於文學，這一種崇高的例極多，如拜輪的抒情詩多屬此類。在於繪畫，則林布蘭 (Rembrandt) 的作品大體歸入此內。音樂之中，此類崇高之例亦隨處皆是。在

於建築穹窿的內部，或着古的宮殿，往往表示此類的崇高。

現在我們非把我們的目標轉向積極的創造的力量之崇高不可。就是說，我們非對於促進生命，創造幸福的強大的力量加以探考不可。在這種崇高的對象，凡健全，生產，生命，愛，幸福，完成等觀念俱被表現。我們把來總稱之曰快適類的崇高 Das Erhabene der Wohetuenden Art 這與上述恐怖的崇高——破壞類的崇高——相對立。

快適類的崇高，也與恐怖的崇高一樣，可分爲現實的及可能的二類。如治愈病人及爲小兒祈福的基督就是前者之例。如畫家所畫顏容和悅足以使人感到愛，善等等的基督神像就是後者之例。

關於這類崇高，我們非先由生命的種類加以考察不可。生命的促進——尤其是有機的生命之促進——第一與自然大有關係。月光及太陽的崇高性就在使生命向上使生命新鮮的那種威力上有他成立的基礎。月光太陽之外，

我們又得舉空氣，土地，春天等等做這類崇高的好例。

我們其次再在精神的生命之領域內加以研究。在精神的生命的促進上，則這樣的崇高第一是以強大的力量感化人格，喚起信念，解除迷妄的那種道德上偉大的人物及其努力與行爲。這類人物在無論那種民族中無處無之。孔子，蘇格拉底（Sokrates）都是其例。第二對於精神的生命有促進力的，當然是宗教的領域。教祖，有宗教之深奧的體驗的人們，以及宗教的改革家都表示這類崇高的樣式。此外關於精神的生命的促進有關係的，第三是藝術，第四是學問。在於前者，則藝術的生活與創作的表現往往可以具有這類崇高性。在於後者，則學問與智慧也時時能在種種形式上成爲藝術之崇高的對象。

這樣看來，快適類的崇高具有兩種形式，一是強大的力量促進有機的自然的生命，一是強大的力量促進人間性的價値與完善。可是在二者之外，其他更有第三的形式，就是強大的力量促進人類精神的生命，但卻在與人間性的

價值與完善全無關係的方面使之向上。換言之，在這第三的形式，其促進人類精神的生命與第二的形式雖屬全相一致，然而與人間的價值及理想卻不與第二的形式同樣加以注重。積極地講，在第三的形式的只有生命自身，生的體驗，生的感情，或生的陶醉而已。所謂强大的力量惟對此「生」一字大加促進，其他價值決非所問。這一種崇高，在音樂中最多適例。在繪畫中，則替善，魯本茲等作品內亦頗多好例。若在文學，則在近代，其例尤多，如佐拉 (Zola) 易卜生等的作品中不乏例證。

對於崇高，上面雖已頗有論述，但我們更可由其他的立脚點來規定崇高的種類。這樣再一研究，那末藝的範圍益加擴大，而藝術的意義也就益加明瞭了。

我們現在先論壯麗 (Das prächtige)。壯麗乃由兩種美的要素之協作始能出現，所以此地非先把這個要素加以吟咏不可。崇高本來是某種强大的力

量之表現。而這强大的力量，卻可分爲關係全體的主力及關係部分的副力。我們現在就論這主力及副力的某種特殊的關係。在某種强大的力最强的表現中，部分的副力極爲充實，然同時不將全體的主力破壞，卻反而助成主力的勢威。更進而言之，這一種部分的副力，不但是充實，並且帶有橫溢，剩餘，奢侈等氣味。這時候，主力藉部分的副力的援助常與人們以一種橫溢活潑的印象。而同時，在感覺的刺戟方面，倘能表示豐富或奇貴等事物——如圖畫中多畫寶石珍器等類，——那我們於這橫溢與這種刺戟之中就能體驗壯、麗、的崇高、了。要之，壯麗的崇高存於上述橫溢與上述刺戟二者的協作。

壯麗的崇高同時內部含有多少的危險性。就是說，他的特長有時有變成缺點的可能性。壯麗的崇高，已如上述，在感覺的刺戟上放置他的基礎。因其如此，往往容易引起內面與外面或精神與現象的不調和。壯麗的描寫往往因爲過重外面，忽視內面，太重現象而輕視精神，那時候，壯麗便成空虛的華美了。此

外壯麗的崇高又於注重橫溢一點也沒有他的危險。因爲這種橫溢也須有一定的界限。倘橫溢一超過自然的界限，那這壯麗也難免空虛的弊病。我們看過於誇張的那種詩文，就可悟到這一點了。總之，副力的橫溢，刺戟的豐麗，務宜與主力及精神相稱，否則就難達壯麗眞正的境域了。

其次，若我們進入倫理的分野，我們更可發見崇高之其他的形相，這形相就是嚴肅的崇高 (Das Würdevoll-Erhabene)。嚴肅的崇高是指由異常的意志力把一切苦悶鬬爭征服以後所得的那種平靜而言。這一種道德的勝利得來的平靜實是與吾人以一種崇高的印象。這樣，嚴肅的崇高旣是關於人事的，那末，在自然界中當然難找這一種的對象。不過此地我們最不可忘卻的，就是：我們此地並不是討論倫理上的概念，卻是討論美的概念。嚴肅的崇高雖不得不以一定之倫理的事項做他的內容，然同時此地卻不可不有與之相應之感覺的形式。嚴肅只有在嚴肅的現象(感覺的)上方纔成爲我們的問題。因此，嚴

肅與雄大的崇高也有一部分的接觸；卽與自由的崇高也是如此。只與無形式的崇高卻是毫無關係。嚴肅的崇高通常在悲劇內最多好例。

嚴肅一行轉化，於是就立變爲壯靜(Das Majestätische)。但是兩者當然互有差別。洋洋穩平的大河雖是壯靜，卻決不是嚴肅。同樣，嚴肅也未必是壯靜。壯靜的核心乃是平靜和支配力的結合。就是强大的力量倘把平靜和支配二者表現於感覺上的時候，那這就可算是壯靜的崇高了。所以平靜，確實乃是壯靜與嚴肅二者所共通的性質，一切的不安動搖等等都被二者所否認。而壯靜與嚴肅不同的地方，第一點是，壯靜含有支配二字，嚴肅卻完全缺乏。因爲嚴肅是內面的，所以只要求人格之內部的伸長。因爲壯靜是外面的，所以支配力非表現於外部不可。但是這當然不是現實的關係，不過是就感情移入上而說罷了。如太陽，山岳等等常常心緒地象徵地使我們感一種壯靜的支配力，就是其例。壯靜與嚴肅第一個異點是，嚴肅由道德性構成，而壯靜卻全無這一種道德性。

因爲這種緣故，嚴肅在自然界內全無他立足之餘地。反之，壯靜則於自然物多有其例。至於此外，二者又有第三不同之處，就是：在於壯靜的崇高常常附帶有一種强烈的傲慢的自覺，而在於嚴肅的崇高則未必常常有此自覺。

强大的力量偏向宗教的方面的時候，於是另一種特殊的崇高又行出現。這就是莊嚴（Das Feierliche）。莊嚴，在異常的威力脫離感覺性而努力於超感覺的方向的時候，在脫離人間界的不安與混濁而想找出無限界的靜肅的時候，始行發現，這一種向超感覺界的努力，以及向靜肅的渴望，不外是情緒的象徵的感情移入，自不待言。莊嚴在某種時所，往往可以另帶他種的性質。在這種時候，在莊嚴中雖有擺人間界的努力，但對於無限及神界卻不被注重。所以莊嚴就不免爲其他性質所浸入，而莊嚴自身遂至衰頹。在這時候，我們毋寧以另名稱之爲妥。

上面，我們已將崇高的四種型式加以約略的說明了，現在我們對這一類

特殊樣式對於我們所與的情感再加略述。壯麗在於感覺的刺戟上的快的提高上面有他的特殊性。反之，嚴肅對於我們，給與一種道德的歡悅及向上之感。壯、靜則與我們以高度之自重及自負之感。最後，莊嚴則把我們的感情用宗教的色彩加以浸染，這時候的自重或自負常與敬虔及崇高互相結合。

此外，還有一種崇高的重要的樣相尙待說明。這是存在於崇高性與其自覺的關係上的。崇高的對象究竟有否崇高性的自覺，這實是一個値得研究的問題。在林布蘭 (Rembrandt) 所表現的崇高內多屬於純粹自然的崇高性。然在魯本茲 (Rubens) 的作品，則其崇高性大體爲自覺的。

這樣，崇高性之與自覺有明顯的結合的時候，這種特殊樣式就叫做激情的、崇高 (Das Pathetisch-Erhabene)。約言之，想用努力極力把崇高性來提高的那種崇高就叫做激情的崇高。而這種想行提高的努力是只就現於崇高之外的現象者而言；就是說，這單是提高的努力之感情移入而言。若是純粹止於

內面，那末，這種提高的努力當然與美的觀照或享樂是無關的了。

我們倘一遇到激情的崇高，我們立刻就會覺得對之還可加以擴大，拋擲，狂暴，繁多等等形容詞。所以這一種激情一面與無形式的崇高有同樣的傾向，同時與雄大的崇高有多少的聯絡。本來，强烈的壓倒的形式是與激情所給與人的那種威壓大體相一致的。而只有自由的崇高卻只能在特殊的時候，由具有特別天才的藝術家的手腕，始得激情互相結合。爲什麼呢？因爲「提高」的努力，最易與自由融合而失卻提高的本質的緣故。與自由的崇高所合致的激情之例，我們於席勒爾的爛熟期的詩中時能發現。我們同時並可見到這激情是與壯麗內面地互相類似的。欲求激情之成爲美，那末，非依據一個條件不可。這個條件就是：脫離偏頗與廢頹。詳言之，第一，內容非爲强有力的不可。最少其强有力的程度應在能使人們正當地覺到內容具有那種「提高」的努力以上。可是，反轉來講，那種激情的中核倘是含着柔弱，平凡的內容，那雖有想求表現

這種崇高的努力作品實際所表現的不過是空虛的不純的激情罷了。這一種空虛的激情乃是只有形式的崇高假僞的崇高而已。第二，欲求激情的崇高之成功，那其所含的那種「提高」的努力亦非容易，自明，自然的不可。倘這種「提高」的努力一不自然，那其作品所含的激情不過與人以一種「未成熟」的印象。這種激情乃是被窘迫的被束縛的激情。激情的這一種殭廢頗多與早熟互相結合。（若空虛的激情則常存於過分的努力之內）激情之例在自然界中未始無之，像由側面看的斷崖絕壁及瀑布等等就是。

第二節　優美

優美（Das Anmutige）乃是與崇高相對立的美。照前所述，崇高係由特別的「深」與特別的「人格的偉大」之結合而成立之特殊的感情。就是說，崇高的成立在於人們喜歡人格的偉大的一點。然而我們人類決不止單單喜歡我們的內心的偉大的力及其力的活動自身，我們於此外，更有由於要求的滿、

足、之喜歡和由於滿足要求的事物的享、樂、之喜歡。前者的喜歡是由某種要求的連續——緊張的連續——一達目的以後卽變弛緩所致。而後者的喜歡是由享樂我們所獲得的事物所致。兩者都係由緊張變成弛、緩、上所致的喜歡，就都，是係由要求及目的被達後所得的喜歡。因爲這個緣故，這與全全根據於人格的偉大自身的那種喜歡——崇高——明白不同。這一種喜歡乃是與崇高相對立的非、崇、高。而所謂優、美、就隸屬於這非崇高之中。且爲其中最重要的部分。但是單以要求及目的的達到我們不能便說卽有美的價值。味覺上的快，其不能便算爲美，卽是此意。所以想求這種歡喜獲得美的價值，那末，便非這種歡喜含有人格的力量不可。因此，卽在此種時候，也與崇高一樣，常有「深奧」及「人格的偉大」表現其間。把這樣的歡喜移入對象，方才所謂優美那種美的價值始能成立。總之，優美也非具有感情的深大不可。不然，感情若是淺小，那我們卽有輕快的快感，我們把來不能算做真正的優美，卻只能看做同屬於「非崇

高」的可愛(Das Liebliche)。對這可愛我們與其說是與崇高相對立，毋寧說他是與崇高爲正反對。要之，崇高以抗爭的素因爲其核心，優美則與之相反。在優美，則全無些許的威壓，狂暴，矛盾，糾葛。優美極爲自由，極爲柔和，然而同時卻極有强大的力量來滲透我們的內心。

以上對於優美的大要已經約略論過，現在我們再作更進一步的探究。我們在前面關於崇高的本質曾施以詳細的分析，現在在此，對於優美的本質也不得不略加討究。我們對於優美，可在感覺的生活與精神的生活的關係上加以吟味。就兩者的關係而論，我們以爲有三種根本的方式是可能的。第一種是，感覺的方面佔着優勢，而精神的方面卻在減退的那種方式。這是「人生」的精神的方面尙未發展的方式。倘使精神的方面一行發展，那感覺的活動及力量就不得不立卽衰退了。在於這第一種的時候，只有感覺的印象能够顯現而已。第二種是精神的方面佔着上位，而感覺的方面卻居下位的方式。在這時候，

精神的理想的活動，由其發展的結果，把感覺上的過程以及衝動活動的變化都壓服在自己的下面。此時所謂「人生」乃係在理性訓練之下所形成的。人們在這時候，由感覺的自然的活動離開而服從於精神的法則。第三種是，感覺的方面與精神的方面保持平衡的方式。在這時候，也不是精神的方面支配感覺的方面，也不是感覺的方面支配精神的方面；卻是兩者互相調和的。精神安住在感覺之內，而感覺實現在精神之內。這樣講來，我們可把上述三種方式括約成：(一)感覺優勢的種類，(二)精神優勢的種類及(三)兩者調和的種類。人類的三種樣式固然皆可表現做美的對象之內容，但是第三之種類比之偏向感覺的第一種，及偏向精神的第二種，在美的形式中尤佔有優勝的位置，這第三種實在也可稱做美、美的形式、本身。現在再進而申述之。在第三種的方式，在表示平、衡這一點有他的特異性。感覺的形式，採取內容極為自然；同時，內容對於感覺的形式也很適合。這樣的內容與形式的統一，當然給與我們以一種兩者

互相密合的印象。更進一層，卽就美的內容自身而論，其中的部分也非有調和的親密的交互關係不可。在這一類調和的美的形成上，乃有優美的出現。所以優美乃是在於完全的方式上的自然與精神間的平衡。倘無這種平衡，那就難有優美的存立了。我們把這平衡又可由倫理的立脚點探究之。單留意於各種反道德的現象的人們，或單生活在義務意識的壓迫下面的人們，這一班人們都與自然和精神之自由的調和的結合正相反對的。在這類人們，其感覺的方面或精神的方面未免佔優勢，因此，自然的方面未免太受壓迫。康德所主張的那種德行以及敬虔主義的德行或禁慾主義的德行是與優美相差甚遠。禁慾雖能成爲崇高，但決不能有優美的魅力，又如在墮落的遊蕩兒及淫婦，無論怎樣的優美都不能存在。在優美的時候，只有調和的人間的樣式方才合格。席勒爾(Schiller)的所謂美的、精靈(Schöne Seele)就是指此。美的精靈，正確言之，可分爲兩個階段。其低下的一段乃成立於善惡的意識的認識，罪惡的意識的

擯斥及克己的意的實行上面。這是客觀的善，決不是全屬主觀的。而美的精靈之高下的一段，乃超出於這項倫理的客觀的善之上。這個美的精靈對於義務，良心，誘惑，罪惡，悔恨等等都已經驗淨盡，並已早行脫卻與感覺及衝動等的爭戰。要之，前一段是還未發展完成的美的精靈；後一段乃是發展醇熟的美的精靈。可是兩者卻都能達到優美的境域的。我們上面對於平衡既由倫理的方面加以考察。但是我們卻宜注意，優美的平衡卻指一般的平衡，並不是與道德的基礎有特別的關係的。保持平衡的美的精靈，又於宗教的事態之內，有其特有的方式。脫卻世俗，敵視感覺的信仰，是與這美的精靈毫無關涉的。凡輕視一切感覺的象徵，及感覺的支持之信仰，都與精神與自然的平衡相背反的。欲求信仰與美的精靈相合致，那末，對於與神所結的精神的關係，非與以想像的象徵的表示不可，而對神的禮拜又非被提高到藝術的不可。在於學問的領域，其思考過於概念的時候，那末，精神的方面與感覺的方面間的平衡就被破壞。欲求

學問的探究含有美的精靈那對於真理非與以藝術的形式不可，對於思考非與以直觀心像的形式不可。在於藝術，平衡也爲美的精靈的本質。美的精靈的住所無論在道德的，宗教的，學問的事態，無論在實際生活上的事態，都在於這平衡之中。所以，換言起來，給與我們以藝術的印象，這件事即爲美的精靈的本性。優美的基礎照上所述，爲人類所具的特定的方式。然則在人間以下的對象中，難道不能找出優美嗎？當然，在這類對象之客觀的內容中，所謂感覺與精神的平衡決不能找到。如有人說菩提樹，薔薇，蝴蝶等等表現着自然與精神的平衡，這當然是毫無意義的。只有我們對於這種對象將感情移入以後，方才有平衡可說。換言之，就是這一種對象在情緒的象徵的方式受精神化了以後，得有平衡的時候，始能成爲優美。這在音，色，線，建築，美術工藝品一切都是如此，總之，在感覺的事物上所表現的平衡方能有優美的名稱。

優美，略如上述，爲人間的調和的方式上所表現之特異的感覺的形式。由

這見地，我們於從前的作家的作品中能夠找出許多的適例。替善（Tizian）的「弗羅拉」（Flora）和「拉維尼亞」（Lavinia）及拉斐爾（Raffael）所作的壁畫的一部，都是表示優美的。我們現在且吟味這一種作品，究竟是怎樣地表現着優美的本質，就是怎樣表現着人間的內容。也就是怎樣地表現着感覺的形式上所現出的美的精靈。我們在這一種例證內，決不能發見在崇高中所見的那種的壓倒，突出等等的印象。美的精靈的體驗，在這種例證內，其內容常與形式，融合，其形式也常與內容調和。所以我在這一種時候的感情移入中不能體驗在崇高中的那樣糾葛與抗爭。美的精靈，在這時候，取一種柔和的外形，而這外形又常在柔和的方式中與美的精靈相適合。例如在替善「弗羅拉」之形式，就表現着一種對於溫雅明晰的精神之期待與願望。就是說，精神極自然地流入於形式之內，而形式又柔和地包含着這內容。倘使我們把拉斐爾的「司歡喜的三女神」(Die drei Grazien) 與米開蘭基羅的「神巫及預言者」(Die

Sibyllen und die Propheten）相比較，那我們就立刻會發現兩者形式與內容的關係上面的不同。在米開蘭基羅，形式不能攏住內容，形式爲超人的精神所壓迫。然在拉斐爾，精神與形體卻柔靜地溶合着。

我們到現在止把優美從內容方面及從內容與形式之關係方面分析一過。現在我們更轉一方面，把來從形式本身上再來探究一番。第一，怎樣的形式或樣式乃是優美所特有？這一個問題當然最爲重要。優美的特具的形式實在在於與優美所給與人的那種融合的印象相適合的一點。換言之，優美的形式非是使內容有柔靜地安易地流入之可能不可。從這一點看來，與人以一種異常偉大的印象之形式對於優美是不適用的。爲什麼呢？因爲這一種形式，反轉來看，毋寧是由那種內容對於形式的壓迫始能成爲異常偉大的緣故。輕妙的雲片固爲優美，然而厖大的團雲卻決不能算做優美。第二，像奇險的或斷絕的粉碎的形式等等與優美是矛盾的。線之流動，必須圓滑柔軟，那方能成爲優美。

我們看拉斐爾的「聖母」(Madonna)就可窺見其中的玄祕了。拉斐爾的線確是表示優美之典型。但是在他方面我們卻不能說他取用的線以外一切其他的線是對於優美的線全無用處的。有一種其他的線雖含有其他的特殊性，然也往往足以表示感覺的方面與精神的方面之平衡。只有兇暴的，或破壞的種種拘束對象的線是全然與優美相背反的。就色而論，其所以爲優美的條件也與在線的條件一樣。强烈的不相調和的色，則與混亂的色同樣都不能表現平衡。但是，我們並不說色的單調就能適合優美一般的目的。與線一樣，色之輕柔的調和方能顯現美的精靈。而同時，在色一方面，卻有與在線不同之優美的條件。就是，以陰鬱的基調所表示的色以及鬪重的色是決不適於優美的。同樣，粗惡的色的處置，及大膽的色的變化，也於表現自然與精神的調和上是不適當的。但是，總而言之，對象之優美的印象，究竟關於色者小，關於形者大。因爲這個緣故，只要形是優美，那末，卽有非優美的色也不能全然破壞對象的優美的。在

於文學的領域，表現美的精靈之形式，當然是文學在我們內心所喚起的某種想像活動的形式。具有一定性質之想像活動在我們內心生起的時候，於是感情就直觀地發現。有了這樣的想像活動，我們方纔能把各種優美的條件應用於此。表現自然與精神的平衡之文學對於我們自能引起輕柔，中庸，流暢，安易的想像的線。這時候，我們的想像無任何的衝突，又無急激的中斷，既無任何的旋回，又無強烈的飛躍。這一種例極爲多數，而尤以詩爲多。如烏蘭(Uhland)的詩及歌德的抒情詩都是好例。可是，我們最宜注意的是，屬於優美的想像活動決不是遲鈍無聊的活動。新鮮，活潑，富於變化而不至急激的那種運動毋寧是優美的條件。

照上所述，優美的本質——美的精靈——乃是自然的條件與倫理的條件之平衡，感覺的方面與精神的方面之平衡。同樣，這也是內容與形式之平衡。內容與形式的平衡雖然也可說一切美之共通的所有，但是在於優美，這種平

衡的表現尤爲內面的。就是，內容與形式。在優美中，是比在其他美的形態，尤其是親密，尤其是一致。所以我們在優美內比在其他的美內尤能體驗靜穩柔和的平衡。安靜得平衡只能在優美之內成爲醇熟的印象。優美之爲美，在於感覺的方面真是新鮮而溫和，在於精神的方面真是明晰而高貴。

就優美的種類而論，優美雖沒有如崇高那樣多的樣式，但是亦有其重要的區別。本來，美的精靈在其性質上原沒有多大的分歧，然也未始不可分作種種特殊的形相。

倘我們說美的精靈發於有限而轉入於無限，這句話一見似乎與美的精靈的本質未免含有矛盾；然實際上，這樣也未始不能表現感覺與精神或自然與理性的平衡。美的精靈由這種特有的傾向可以把有限的事物轉化到高貴的豐富的精神形式。在美的精靈，有這一種由高臨下的形相，這就是高尙的優美(Die hohe Anmut)。這種優美常常與人以精神與感覺互相融合的印象。這

決不是矛盾。爲什麽呢？因爲由天上臨下的那種形相決不是想脫離一切感覺的色彩，卻不過想把地上的粗野的形式加以轉化罷了。在這時候，精神的方面一方含有自然的活潑與感覺的氣味。他方卻只從地上的卑小的方面脫卻罷了。在高尙的優美所含有的靈當然不是現實的。不過優美的外的現象與人以宛如有靈在內之感而已。所以這是感情移入上的事情，決不是「精神的現實」。因此，就在風景裏面也得有這一種優美的表現。高尙的優美的作家在繪畫上如拉斐爾就是其人。他所畫的「聖母」是表示女性的靈降入於地上的事物，而把地上的事物之卑小的表面的諸點盡行脫離。此外在古代的雕刻上也有許多好例。如希臘的墓石的凸雕之大部分就屬於此。在文學上格利帕齊（Grillparzer）所作「海波與愛波」（Des Meeres und der Liebe Wellen）及「利蒲色」（Libussa）二種戲劇中的主人公海羅（Hero）和利蒲色就是高度表現這一種優美的。

可愛的優美與粗硬的優美 (Die liebliche und die derbe Anmut) 是與高尙的優美相對立的。高尙的優美倘突進於有限的卑小的無意義的粗野的方面，那就會另具一種特異的性質，但是這一種特異的性質，依然仍能保持優美的形式。而把高尙的優美與這一種新成的優美一加比較，那末，前者具有由天臨下的形相，後者卻成立於表現降下的關係。可是在於後者，自然的方面與精神的方面之平衡，也具有成立的基礎。惟此地所謂平衡，不是表現在高貴的豐富的方式，卻表現在粗野的有限的形式之上。不過這卑小與粗硬卻不得不成自高貴或完全而附入精神的呼吸之內。不然，這就難成其爲優美了。我們現先就可愛 (Das Liebliche) 而論。美的精靈對於具有細小的精練的樣相之有限的事物，往往抱有一種偏愛。這一種事物一面可做浮在生命表面的輕妙的內容。一面可使感覺是一種輕快的活動。因爲這個緣故，這一種遊戲的輕快的樣相決不是與美的精靈有任何之矛盾的。這種有限性倘在與之相當的精神

的方面進行的時候，那末，自然的方面與精神的方面之平衡自然也能顯現。就是，美的精靈就會輕快地柔和地現在短小的愛的有限性以內了。在這種時所，美的精靈把一切進來之無意義的特變的事物，用活潑的精神的呼吸及閃光加以著色。敏捷輕快的精神非與生命之華麗的短小性相應不可。只有在獲得這種基礎的時候，方纔感覺的方面與精神的方面之調和得以成立。在於高尚的優美，感覺與精神的調和成立於有限的事物之高貴的豐富的恆常的形式。但在此地，這一種感覺與精神的調和，卻成立於矮小的精煉的有限性之基礎上面。優美之這一種樣相就叫做可愛。高尚的優美是想從「過於有限的事物」努力掙脫。可是可愛卻止在「生命的無常轉變」之內。同時，這卻並不是表示生命之矮小的虛弱及無聊的愚鈍。科勒佐（Correggio）的諸作真可稱爲可愛的優美之代表的作品。他的作品真是可、愛真是美的小、小（Das æsthetische Kleine）。在這種作品，美的感覺性與充滿精神的自然性具有一種特殊的結合，最能把

我們的內心引起輕快的感動。小兒的世界對於表現可、愛的機會最爲豐富。但是普通對於小兒們所說的那種可、愛還未能夠歸入此地所謂「可愛的優美」之內。小兒如想表示可愛的優美，那末；他在外的現象之內非把美的精靈不時表現不可；尤其是小兒所特有的那種精神的活潑的所在，非明白表示出來不可。其次，欲理解粗硬、的、優美，我們首應對於有限的事物所表之那種强烈的感覺性加以注意。有限的事物之感覺的方面本來是淫蕩的，粗野的。所以這是一見與以感覺與精神的平衡爲基礎的那種優美是反對的。就是說，本來這一種感覺性的强烈的方面是與精神一見決不能合致的。所以粗硬的感覺性，欲其成爲優美，似非把粗硬，粗野等的性質拋棄不可。但是仔細觀察起來，以上的事實決不是這樣呆板的。粗硬的感覺性也能自己把粗硬性施以緩和，由此並能獲得明晰，深大，以及纖麗等性質，而粗硬卻還是同時並存。由這種事實看來，嚴格言之，粗硬的優美確不能稱爲完全的優美，實乃不過接近優美的一種「經

過的樣式」而已。但是，因為這種「經過的樣式」既已接近於感覺與精神的平衡，那末，把來當做一種特殊的優美卻也是未始不可。要之，在於粗硬的優美，一種向於感覺與精神的平衡之傾向可以被我們所感到，而同時也有一種不均衡的性質能夠刺戟我們。在於粗硬的優美一面由於調和而成立的美的樣相固然出現，同時在於他面，某一方面的優位也是存在。於這調和與這某一方面的優位之齟齬的中間，粗硬的優美之特有的刺戟正存在着。林布蘭的作品內，我們可以發見多種的例；如「持紅色石竹的袁斯克亞」(Saskia mit der roten nelke) 就是其一。我們在這一種畫內，能夠見到新鮮的健康和純潔的自然性。這也可以說是向自然與精神的平衡的接近之源泉。魯本茲 (Rubens) 在這一方面也與我們以多種的作品。此外的作家的作品中也不乏其例。位在高尚的優美與可愛的優美之中間的是溫雅的優美 (Die holde Anmut)。溫雅的優美，不成立於內容靈化的形式，也不成立於細小性及轉變性，卻把基礎放

在中庸的適度的有限性之上。這種形相，一面既無由天臨下的形相，也無有限的事物的細小的虛弱及可憐之轉變性。把這種優美與高尙的優美相比，則較爲平明；與可愛的優美相比，則含有高度的內面性。美的精靈，在這時候，在有限性內，放置他的基礎。就是說，美的精靈，在這時候，是採有限的事物做要素的。而同時，在這有限的事物之內，卻有純真的人間性成長其間。一般所謂優美，既成立於感覺的方面與精神的方面之平衡，那末這溫雅的優美乃是在最高的程度上實現着這平衡的。這純粹的平衡實對美的享樂施以特別濃厚的色彩。歌德（Goethe）確是長於表現溫雅的優美的大家。「親和力」（Wahlverwandschaften）及「威廉，馬斯太」（William Meister）的人物的大部分，都表現着溫雅的優美。這一班人物，在文學的世界中，大都具有一種和靜的親善的感覺的形態，確能給與我們以一種溫雅的優美的印象。他如「洛蒂」（Lotte in Leiden Jungen Werthers）「陀羅台亞」（Dorothea in Hermann und Dorothea）

等人物也都表示這一種優美。但是，我們當然不能把這一種人物看做單單表現溫雅的人物，他們有時自然也表出崇高以及悲壯等美感。照上所述，高尚的優美與溫雅的優美之間的區別，以及溫雅的優美與可愛的優美之間的區別是極屬流動的。我們對於某種作品，有時因其所表現的優美的性質之曖昧，往往不能判該作品應屬於何種的優美。這一種事實，就在人類以外的自然的領域中也是一樣。自然的形態在這時候爲人間的情緒所精神化，而在這情緒之中也有區別對象用的標幟。就是說，自然之領域內也有高尚的優美，可愛的優美以及溫雅的優美等等的分別。而在自然界，也與在人間界一樣，其所表現的各種優美的界限也未必一定明瞭，因此，我們對之，也常有迷惑不能斷定的。只有且飛且歌的黃鶯，游戲的小貓，微風吹着的青草等，我們總可說他們是屬可愛的優美的一類。又如滿開的薔薇，開花或結實的梨樹，在森林中吃草的鹿等，乃是明白地與人們以一種溫雅的印象。此外如菩提樹，松或某種白楊等，則可

以說是其本身帶有高尚的優美之形相。由藝術的種類看，其中有特別地適於表現優美的。例如頌歌，無論由詩的方面看，無論由音樂的方面看。就是格外適於此點的。又如花果等一般的靜物畫，裝飾品，以及其他一切美術工藝品等皆是同樣。上列諸物，由其性質上看，本來是不適於表示激性及偏頗的精神性的，他們的本性已經表現着平靜的生命，調和的情緒以及深切的平衡。

我們由美的精靈與形式之關係上，更可另得一種峻嚴的優美(Die herbe Anmut)講到優美，我們固然應當預想下列條件，但是，美的精靈親密柔和地存於感覺的形式之內，而形式也是親密柔和地受納這種內容。然而同在這一種預想，未始沒有程度之差。而峻嚴的優美就是出現於美的精靈不肯全部委身於形式的時候的。換言之，在美的精靈對於向形式內的融合有些躊躇的時候，就是在內容與形式的親密多少減縮的時候，這峻嚴的優美始行發見。在這一種優美，是某種特殊的刺戟，就是有錯綜與曲折的刺戟。可是在同時這都仍不

失那感覺與精神的平衡。在這一點，峻嚴的優美是與柔婉的優美(Die Weiche Anmut) ——就是，內容與形式也沒有完全融合，但內容在於表面上，卻是仍表示願輕柔地流入形式的那種優美——相對立的。這柔婉的優美是最接近於墮落的危險，是明明白白含有藝術的缺陷。然在峻嚴的優美，卻全無這一種偏頗的性質。為什麼呢？因為峻嚴性過於强烈，雖是也足以失卻優美的性質，但這一種優美的失卻並不至達到美的缺陷，卻不過是一種由優美向其他的美的型體的移轉上之經過罷了。這一種美的型體，我們可以稱他做峻、嚴、美(Herb-Æsthetische) 歌德式的裝飾形式倘帶有優美的時候，這一種優美往往有指向這峻嚴性的性質。在第十五世紀的美術家內，我們最能找出表現峻嚴的優美的作家。波提拆利 (Botticelli) 就是其例。而其後的波倫亞派(Bolognuser Schule)，例如累堀 (Reni) 等，卻多表現柔婉的優美。沙士比亞 (Shakespeare) 在其作品中的女性，例如「Cordelia 及 Miranda」等上面，也表現着這峻

嚴的優美。歌德的少年時代的詩，多表現柔婉的優美，然至晚年，毋寧是偏向於峻嚴的優美方面。

我們此外對於優美上的明暗也不可不加注意。我們在前面曾經說過，激情是因其本質上有想把自己的崇高性提高的努力，所以歸入崇高的領域。然而在於優美的領域，卻沒有在同一方式上的特殊的型體。就是表示精神與感覺的平衡的精靈，倘想於獲得平衡上加以努力，那末，這優美的平衡實在已經大受破壞，遂至失卻優美的本質。用意識的努力想達到優美是不可能的。但是，換一方面看，優美中的精靈，雖不能營意識的努力，然對於感覺與精神的平衡及調和單加意識卻未始是不可能的。就是美的精靈，可以意識着自身的調和，優美及魅力。由這意識的三字着想，所以優美之內可以分做二類：一種是美的精靈對於自身的優美是沒有意識的，一種是美的精靈對於自身的優美卻是具有意識的。而在後者中，對於優美的意識，是與優美的本質決沒有些許的衝

突的。這一種優美屬於高級的意識的階段，並有特殊的魅力。

意識的一類的優美隨他的性質全全有他特殊的發展。我們曾經說，在這一種優美，美的精靈對於自身的調和，有一種意識。但是這一種意識是極微弱的。不過這種意識，微弱雖是微弱，卻對於優美的運動的進行，能與以某種的影響。而這種影響當然不是十分强烈——把自然的變化之本性來行壓倒地那樣强烈。爲什麼呢？因爲這種影響倘一强烈，那自然與精神的平衡便就難以存在，那也就與美的精靈之本質互相背反的緣故。所以在意識的一類優美中，自然的方面與精神的方面之統一，仍不得不爲優美的根本基調，所謂意識只可輕輕地在其內面呼吸着罷了。對於這一類的優美，我們也可以說他是不十分完全的優美，但是同時，我們卻可說他是對於優美的正當的徑路加以一種曲折。這一種分歧的美常常給與我們以一種特殊的戟刺。這一類特殊的優美，我們就名之曰婉麗的優美（Die Zierliche Anmut）。由上面的事實，我們可以見

到這婉麗的優美是伴可愛的優美而發展的。若在高尙的優美，若加以些許的意識，就會立刻傷害他的本性。高尙的優美是不許任何的刺戟的明暗的。這一種刺戟的明暗只與可愛的優美可以結合。在可愛的優美，觀照者立於異小的精煉的有限性之內，在可愛的優美，我們喜歡本印象的輕妙的曲折。我們，到現在止，爲吟味婉麗的優美之本質起見，只看運動一面。但是，平靜的樣相也未始不能成爲婉麗。爲什麽呢？因爲平靜的樣相也得由感情移入常有自覺的色彩的緣故。所以口，鼻，全身的構造也都得成爲婉麗。婉麗的優美往往容易流爲虛飾——就是空虛的婉麗。優美的運動之自然的變化倘爲優美的强烈的轉變所壓倒的時候，純粹的優美就立刻變成過於作爲的優美。就是，倘意識地加以努力的時候，優美就會變成不自然，變成滑稽，所以强烈虛飾是與美的高尙的程度互相背馳的。女性的社會對於婉麗的優美，對於向一切虛飾的經過以及對於虛飾本身，往往提供多數的例證。半老徐娘，爲求嬌豔起見，做種種虛飾的

容貌及口腔的時候，實在與人以一種特別不快的印象。婉麗的優美之黃金時代，是羅可可（Rokoko）的時代。發托（Watteau）及蘭克累（Lancret）等作品中，我們往往能够找出許多高等的婉麗的優美。在於自然的領域，這一種婉麗的優美隨處皆有。例如死草灌木等類都像有藝術的神把他們洗煉，整理，美化着一樣。罌粟花或草地等也是在植物界中的婉麗的優美之對象。在動物界亦不乏這種優美的好例。至於工藝品——尤其是磁器——對於婉麗的優美最占有豐富的分野。

第三節　感覺美

優美的左右另有廣大的美的分野。在感覺與精神的平衡內所存在着的那種美的精靈倘使是存在於優美的現象之內，那末，感覺勝而精神少者，與精神勝而感覺弱者，於此外能占有特殊的美的分野，自不待言。爲什麼呢？因爲對於人間有意義的不僅是感覺與精神的調和，而各一方面的優勝與偏重，也未

始沒有意義的緣故。例如與感覺的世界無甚關涉的人們既能現示人間性上的某種有意義的型體；同樣，只生活在感覺的世界而與精神的努力差不多毫無關係的人們，也能含有人間性的特殊之性質。所以美的樣相，在這感覺與精神兩方面，都能獲得特異的美的型體。我們對於一方名之曰感覺美，對於他方名之曰精神美，而以優美居其中間。

我們現在先從感覺美說起。就感覺美而論，那末，非就內在於感覺美的表現中之靈的方面先加說明不可。例如在豐麗的婦人的肉體上，我們雖有時能夠畢感一種衝動而不感些許靈的存在，但在通常，他們最少對之也能感到某種感覺的靈之存在。就是說，在通常的時所，我們決不能以其爲感覺美，就斷定其中毫無靈的存在的。

就感覺的事物的種類而論，那末，自然的衝動與傾向性都可歸入其內貪食美味的人們，不知中止終日沉湎的酒狂，嬌媚的女子，委身於戀愛的婦女，放

蕩者以及守財虜，野心家，虛榮者，怯懦者，這一切的人們都是受自然的衝動及傾向性的支配。而此地所謂感覺的是指感覺的知覺而言。同樣，更進一步，則沒有內面生活的人們，全全生活在外的世界的人們，單在物質的方面彷徨着的人們都明白表示感覺之決定的優位。所以我們所謂感覺的，在這時候，更非涉及感情，慾求等等的領域不可。

所謂感覺的衝動及傾向性，在道德的自覺的關係上，在善惡的分別的關係上，實有種種明顯的區別。在感覺的靈之型體中不但有那種全沒罪惡的自覺之放蕩的人物，並且更有那種具有罪惡的自覺而同時委身於肉體的慾求的人物。而在這極端之間，更有種種的段階。表示不道德的感覺美的例，我們可舉美利美（Mérimée）的作品的一部。在這一種時所，感覺的靈也有表示愉快的，也有表示苦痛的。在嫉妬的苦惱中灼急着的淫婦，淪落天涯，備嘗苦辛的無賴漢，沉陷於罪惡的深淵不能自拔的酒狂，都可歸入這概念以內。

照上所述，感覺美的範圍真是廣大複雜，差不多其間的統一極爲困難。因爲這個緣故，我們非由某種統一的印象來限定某特定的內容不可。換言之，我們非從廣義的感覺美中把那種含有感覺性的喜悅而且適合完善可愛的性質之感覺的靈特別重視不可。而同時，對於此外的感覺的靈——就是其心情，思考，想像等全爲醜惡的肉慾所汚染，且正在這內面的汚穢中獲得享樂之感覺的靈——卻非加以除外不可。就是說，就狹義的感覺美而論，則其形式上所表現的感覺性應該以感覺界的喜悅作他的特殊性。所以凡一切貪婪，憎惡，殘酷，陰慘，野心，虛榮，怯懦等等都非全被除外不可。因爲這一種感覺的靈決不能與人以一種喜悅自由的印象。因此，此地所講的感覺美乃是指狹義的感覺的美(Das Sinnlich-Schöne)，卻非指廣義的感覺上之美的(Das Sinnlich-Æsthetische)。

這一種感覺美的適例，可舉文藝復興期的意大利的畫家巴爾馬，惠基阿

(Palma Veuhio)。他在表現感覺美的一點遠超替善之上。他的作品真是表現着一種明顯的華麗——感覺的喜悅。他所畫的人物，充分地含有健康的動物的性質。在於文學方面，薄伽邱(Boccaccio)就是其一人，他的作品表現着一種感覺上對於生命的充實之喜悅。

照上面這樣，把感覺美加以限定以後，那末，從他方面看來，在這種感覺美中，最易找出感覺的快。而這一種感覺的快，當然非與所以喚起感覺美的那種美的快一致不可。所以我們可以說，在感覺美的領域，感覺的快最爲明顯，而且最是重要。而由這感覺的快的力，美的快始能帶有感覺的色彩。

感覺美既是以感覺的快做基調的一種感情，那末，這當然直接與視聽二覺有關，也當然與所以喚起感覺的快之一般感覺有關。所以這時候，這種生命感情，往往帶有一種淫蕩的色彩。這一點乃是感覺美所具有的特質。

我們其次非對於感覺美的形式加以探究不可。先就空間的形式而論，柔

軟的，圓滑的，波狀的線對於感覺的美的精靈是合致的。本來在其經過上與人以一種愉快的印象的線是一般地與人搖動，緩和之感。而這種線同時是一種柔美的媚態。魯本茲在他所作女子及小孩的肢體上，或在他所作華美的靜物與風景上，往往表示這一種線的特異性。

但是表現感覺的美的精靈的線，卻也能取與上所述的線本質上不同的形式。就是，這一種線，也往往能夠表示永不靜止的運動及混亂。這一種線對於感覺的柔媚，就是由形式而出現的那種紛亂與魅惑。花邊，面紗等等的波狀的蠱惑的美就是其例。又如在華麗的跳舞上，那時候，肉體，衣服以及其他種種的光，合做一團，來表現柔媚。此外，在表示感覺的美的精靈之線更得爲那種具有粗硬的性質的線。對於健康的原始的感覺性所與的那種粗野魁偉的形式，就是這一種線的好例。在於畫家，我們可舉弗蘭斯，哈爾斯 (Frans Hals) 爲例。在這時所感覺的美的精靈不被表現在柔媚及魅惑之下，卻被表現於健康的

強偉的形式之上。這一種線，對於眼以及一般感覺，與以一種強大，粗硬之感，但是同時卻表現着純粹與健全。所謂柔軟等等性質差不多是毫沒存在。

以上所說，就色而論，也是同樣。我們現在先從具有柔媚的色及其相互的結合加以考察。明顯的色調，對於表示這種感覺美最爲適當。例如羅可派的明顯的快活的花的配色就是其證。但是，此外，如險奇的，沉重的，蒼鬱的，銳敏的，灼燃的色，對於感覺的美的精靈，未始不能參加。不過在這一種時候，這等死色決不能如前述的時所與人以柔媚及蠱惑之感，所給與人的乃是一種特殊的刺戟的印象罷了。在於前述的時所所謂情感輕妙地遊戲於感覺的表面之上，而在後述的時所，卻深奧地侵入於感覺的根底。同樣的說明也可加之於音聲方面。

就感覺美的種類而論，我們先可分爲粗硬 (Das Derbe) 及魅惑 (Das Reizende) 這種對立，正與優美中之粗硬的優美與可愛的優美之對立相彷彿。

感覺的美的精靈在一方面極自然地極原始地存在着，把感覺的事物使之成爲粗野，生硬。換言之，這美的精靈對於一切感覺的事物既不加以抑壓，又不加以洗煉。在這一種原始的生硬的感覺的事物上的喜悅就是粗硬一類的感覺美，簡單說，就是粗、硬。

然而感覺的美的精靈在他方面卻常常對於感覺的事物與以洗煉的優雅的樣相。在這時候，感覺的事物乃成爲有趣味有魅力的東西，而更不現示些許原始的性質。就是說，這時候，感覺的事物乃受一種適度的抑減，受一種由於教化的洗煉。可是，這並沒有到被高貴化，被精神化的程度，感覺性依然是其中最主要的要素。換言之，在於表面上感覺曾件有某種的精神，但是感覺性卻依然是這種美的重要的本質。所以所含的興味都傾向於衝動的滿足——例如虛榮，嬌態以及淫佚的滿足。在這一種時所精神的外形上的隨件常以感覺的事物具有一種腐敗的疾病的樣相爲必要的條件。對於這一種感覺美的第二

的種類，我們簡單名之曰魅惑。

粗硬隨感覺性表現的程度的不同乃生種種程度上的差別。我們把弗蘭斯，哈爾斯的諸作品，例如 Das Bild im Amsterdamer Reichsmuseum, Die Amme und das Kind im Berliner Museum, Die Bohémienne im Louvre, Der Lautespielende Schalksnarr im Amsterdamer Deichsmuseum, Hille Bobbe im Kgl Museum Zu Berlin. 等順次加以比較，我們就立刻會覺得這諸作品依次增大感覺性的强烈。又如把騰聶 (Teniers) 的「農民」與奧斯塔得 (Ostade) 的「農民」互相比較，那末，後者比前者在於感覺的方面實在更爲粗野，生硬。這種粗野與不粗野，都並不是作品優劣的問題，我們應當注意。可是，有時候，這種粗硬過於現實的時候，那也就不免帶有一種野鄙的色彩，不過同時那一種無盡藏的感覺性，就在這種時所，卻仍能表現天真的喜悅及健康的。我們在腐敗無恥的領域，往往能得到這一種的經驗。如老年的淫婦的肉體及其淫亂的

描寫，最能表現這一種傾向。

與粗硬相對立的是魅惑，魅惑的特性在於原始的自然的感覺性之被洗煉。感覺的事物雖是强烈地充分地表現着，可是同時卻不陷落於粗野方面，反能表示一種柔和與深切。要之，魅惑與粗硬的區別在於洗煉與不洗煉之點。如上所述。在於魅惑，精神不過是表面上隨伴着。但就感覺性而論，在魅惑卻較在粗硬更爲强烈。而由於理想所引起的那種感覺性的淨化到處無有。所以這時候的所謂精神實不過是對於感覺的事物使之易感，使之有味，使之複雜而已。因爲這個緣故，感覺性在這時所不得不帶一種蠱惑的性質。感覺美的這一種類常帶有誘惑的色彩者就是爲此。我們所以名之曰魅惑者亦是爲此。

魅惑既是爲誘惑的，所以當這一種傾向增强的時候，就往往會現出一種嬌態。在此時所，感覺的魅惑過於强烈，使藝術的情緒之自由全不可能。要想誘惑男子的淫婦，只不過能刺戟男子的感覺或引起男子嫌惡的感情而已；在這

時候，我們不能找出些許的藝術的關係。在藝術上也是一樣。

魅惑的例無論任何時代都行具備。在希臘的雕刻，則愛羅斯與雪開的羣像 (Die Gruppe von Eros und Psyche) 就是其例。又如我們把發托與派提兒(Pater)的作品加以比較，那末，後者所畫的作品的魅惑尤含嬌態的傾向。而在魅惑的作家中，無論由好的意義說，無論由壞的意義說，薄伽邱總算最傑出的天才。其作品真是把一切的感覺性描寫盡致了。

我們其次再行觀察位於粗硬與魅惑的中間之感覺美。這一種中間的樣相之存在實出自然。在這時候，感覺的美的精靈，雖其含健康和自由與在粗硬、同樣，然卻不帶原始的粗野的動物的色彩，而對於純粹和高貴有一種特殊的嗜好。在這後一點，這是與粗硬相對立，而與魅惑相接近的。這一種美的型體叫做華麗、(Das Blühende)。華麗乃由溫雅的優美而出。優美偏向感覺的方面而行生長的時候，這就成為華麗。就是說，優美中的「平衡」在這時候，是單向感覺

的方面推移的。魯本茲往往描寫這一種美，如他所畫的婦人的頭部特近這一種美的型體。在古時的雕刻，則多數的狄奧尼素(Dionysus)愛羅斯(Eros)等畫，都屬華麗而華麗固是高尙的優美及溫雅的優美之向外面的降下，所以拉斐爾及替善的後繼者的作品，往往有想表現優美而反成爲華麗者。

魅惑與華麗一加轉變，就成纖麗、(Das Elegante)纖麗倘與魅惑與華麗兩型體相比較，則在所表現的美的價値實爲最少。

在於纖麗，一面也有感覺的靈，一面其感覺性也示文化的樣態。但這文化的感覺性既不是與在華麗同樣，表現一種健康，自由，及喜悅的性質，又不是與在魅惑同樣，表現一種明晰，活動，強烈。纖麗所含的感覺性，毋寧在具有一種所謂上品的優雅，所謂精纖的形式上有他的特殊性。所以纖麗是外面的，傳統的，時俗的；而對於魅惑之精神的活動，對於華麗之自然的健康，都非所備。所以纖麗既失精神，又失自然，常示人們以一種藝術的弱小。這一種例在現代的藝術

中最易發見。而在從來的大家中也未始全沒這種傾向。

第四節　精神美

我們在前章，對於感覺美已加以約略的說述，現在我們再就與之對立的精神美加以探究。這精神美是美的精靈之精神的方面之成長，是內面的人間性的發現。換言之，這也是感覺衝動，傾向性的萎縮。就是說，在精神美，內面的世界占有重大的位置，而自然的半面卻被壓倒，卻被剝奪，差不多是全沒關與參加的餘地。

此地我們對於這一種精神的優位非由種種方面加以研究不可。就精神的優位而論，最足以引我們的注意的當然是咒詛自己的肉體和排斥一切的享樂之禁慾主義者。這一班禁慾主義之中，有的也許是安住在書籍的世界中的無味乾燥的學者，有的也許是要想發揮內面生活的憂鬱的信仰家，此外還有其他種種，不暇枚舉。要之，他們的內面是深邃，是純潔，是神聖。而這內面之表

現於外面與否，決不是重要的問題。

這樣單問精神的一面的靈術欲獲得美的樣相卻非對於下列條件加以充滿不可。第一，這種靈須與美之人間化的內面的本質合致，且更須由色，線，音等等之外面的表現，對於精神的情緒及努力之感情移入使之可能。因此，我們倘想檢查某種藝術之能否表現精神美，我們只看這種藝術的表現法究竟對於精神的情緒及努力之感情移入有否與以機會就可以了。人類以外的事物所以能夠參加精神美的問題之理由也是在此。例如在音樂的世界我們最能經驗精神美，就是爲此。

我們從前把感覺美的特徵求之於感覺的快之强烈。而在這精神美，我們卻不得不預想這種感覺的色彩之缺乏。就是色，線，等感覺的形式，倘在顯現精神美的靈的時候，那無論在於何處，非表出感覺性的微弱，無力，缺乏，稀薄不可，對於自然性的嫌惡或對於生命的新鮮豐富，都不可加以表示。在精神美，其感

覺性的唯一的特色乃是在於無發展的狀態之一點。

但是，上述的說述並不是說精神美一定會與人以感覺地不快的印象。感覺性，自然以及生命的微弱，決不是必然地與人以不快的印象的。放蕩者的蒼瘦的病容也許引起我們不快之感，同時，也許更引起我們期待健康之望以及一種同情之念。但是只與我們以貧弱的感覺的刺戟之荒原及荒林決不是引起我們不快之感的。要之，在無發展的狀態之感覺性的刺戟決不是必然地引人入於不快。所以精神美的印象有時雖得伴隨不快，但決不是一定伴有不快的。

在於感覺性被制御着的對象，因某對照上的關係，常常表示精神性的過重與深玄。就是精神的充實及横溢，隨感覺性貧弱，稀薄，抑止等，愈加明顯。同時，對象之精神的內容愈行强烈，則感覺性的發展也愈變弱小。要之，精神的滿足是存在於感覺性的貧弱的刺戟以內的。

所以，精神美乃由我們感情之不均衡的刺戟而出現的，而優美，則如上面所述，除卻由平衡而出現外，其他更無發生之餘地。在於優美，感覺與精神，自然與理想，互相一致。在於感覺美，則偏重感覺性，而其成立全在感覺的生命感情之上，對所謂平衡全行拋棄。同樣，在於精神美，則偏重精神的一面，其印象全全成立於精神方面的優位。

在精神美的表現上占有特色的上等的畫家是林布蘭。他所作的「但尼爾的胸像」(Vision Daniels) 就是其例。這對於貧弱的感覺性及深玄的精神性實加以明顯的表現。此外，更如他的板畫尤富於這種傾向。

精神美有他特有的形式。我們現在先從空間的形式說起。表現貧弱的自然之線，表現被壓抑的自然之線，乃是精神方面的靈相一致的。所以表示精神美的線非表示一樣不變的傾向及瘦硬的性質不可，只有這樣的線能夠表現貧弱而被抑壓的自然。

但是此外，卻也有表現極端的柔輭和異常的洗煉的線同時能表現精神美的。我們看柏爾格諾(Pergino)的人物畫，就可知道共用以表現肉體的線乃係表現柔弱的線。由此一端，我們可以見到表現精神的靈的線決不止於一樣，實在極繁複。這一種線的多樣性，要之，是與對象的形式美及其固有性相關連的。最初所述那種與精神美一致的線是屬於固有性，而就柏爾格諾所言的那種線乃是所以表現形式美的。後一種線因其是表現感覺的事物的精神化，所以也屬於精神美。

在於文學，想像上的線也有同樣。海倍爾(Hebbel)的作品多屬這類，在他的作品，既無飛躍，又無自由，只靜止停滯於某種限界之內而已。而在這局促的限界之內，同時我們卻得感到寶石般的他的深刻的豐富的內面性。我們讀他的作品，決不能感到華麗及飛躍，卻只能在困難的强烈的被破壞的線內營一種內心的活動。他所用以表現精神性的那種感覺的形式就是在此。

在於色彩精神美的特異性在薄弱的透明上面。不拘單調，不拘多樣，只要色調在某種程度受抑損的時候，那就足以給與這一種印象。在某程度內，這種色也得爲飽和色，也得帶有光輝。所以欲求與人以精神美的印象，那在色彩方面也有不少的種類可以適用。色彩與線倫能合作，那精神美的表現也就更爲完善。就音而論也是同樣，不過在於音樂的領域，其精神美的型體，比在美術與文學，更爲不明。

就精神美的形式所說述的上面數段對於精神美的分類已與以一種基礎。我們此地先把瘦硬、(Das Karge)與柔軟、(Das Zarte)對立起來。兩者雖都具有內部地發展的內面性，然在前者，這內部生命自受抑損，不能自由地充分地表出，而其感覺的形式與人以一種瘦硬緊縮之感。所以表現瘦硬的文學之特性在於感覺性之被忽視和內面性之被重視。強保羅 (Jean Paul) 就是這一類作家。在於繪畫的方面，林布蘭及度勒爾是表現這瘦硬的典型的畫家。林布

鬪的特有的深玄使我們感到最內面的性質。他對於形式的美，對於華麗的感覺性等等雖都與以相當的注意，然與精神比較起來，這都居在副次的地位。至在度勒則明白表示形色所表現的事物與被壓迫的充實的精神之爭鬪。

精神美的第二種就是柔軟。在這時所感覺的生命之健康與豐麗因受征服一切的精神的影響而帶有靈的色彩。換言之，精神滲透於感覺的生命之內，差不多與人以一種感覺的生命全行消滅之感。感覺的形式已成爲一個靈。這是柔軟的精神美，這是被靈化的感覺性。

已如上述，在於精神美的領域中感覺的事物只能營些少的發展；然其發展卻都有兩種的分別。在第一種，精神的捌造力把這感覺性之些少的發展驅至遠方但同時卻不加以融合。在第二種則不然，精神的部分把感覺的部分全行佔有，並加以融合。所以在於前者，精神與感覺乃是二元的，在於後者精神感覺乃是一致，所以是一元的。這後者就是柔軟的精神美，也另叫做精、神、的、美、

(Das Geistigschöne)。

在瘦硬的領域，固有性的形式是支配者，然在柔軟的分野，形式的美是支配者。在於前者，感覺的部分略帶精神的透明，所以在峻嚴的線內，就是在固有性的形式內，有他的表現。然在柔輭，則其微弱的感覺的生命常在柔軟快適的線內有他的表現。

弗拉，安衰利可 (Fra Angelico) 及柏利格諾對於這精神化的美爲傑出的作家。我們倘一見弗拉，安衰利可的一種壁畫，我們就會知道其人物及其他一切之感覺的生命受精神高度的融化。在於文學，在强，保羅的作品可以找出例證。此外在拜倫的作品中也可得代表的好例。

第五節　悲壯

我們到現在止所研究的都是就快不快的感情與量的感情結合後所生種種異質的樣相而言，換言之，我們到現在止所研究的是異方向的感情、複合

上之各種樣相但是此後我們要說的卻與前者不同，乃是快不快的同一方向上的感情之結合。這在同一方向上所結合的感情實在也可稱為融合感情。這是由快不快相結合而成，但同時卻與快不快異其性質的感情。這並不是快與不快之間的運動，乃是快與不快融合所新成的異質的感情。而在這融合中有兩種不同的樣式。一種是完全的融合，一種是不完全的融合。在於前者，快與不快兩種感情，由其完全融合的結果，各失其各自固有的性質，而成為新成的異質的感情。在於後者，因其融合未能完全，因其融合是部分的，所以在新成的感情中仍依然殘存着快不快兩種的要素。這是由不快而變化其性質後的快，也就是由快而變化其性質後的不快。這和由靑與黃的融合所變成的綠相同的。綠雖保有靑與黃的本來的性質，然卻與兩者有不同的性質。這是為靑所變化的黃，也是為黃所變化的靑。而同時既不是黃，又不是靑。我們對於這一種不完全的部分的融合感情名之曰混合感情（Mischgefühl）。例如感觸（Rührung）

悲壯（Fragik）和諧謔等就是其例。

我們於論究悲壯之先，對於感觸不可不稍事考察，以便闡明混合感情的一面。

我們於接觸某種美的對象的時候，分析言之，一面我們往往感到信賴，憧憬，愛，喜，希望，歎羨等等。在這時候，我們的生命感情乃爲這種對象所提高，所新解化，所自由化。然在他面，我們對於同一的對象，同時也往往感到一種悲哀，苦惱，恐怖，憤怒等等。在這時候，我們的生命感情因是大被減弱，大被抑壓。這一種一面把我們的生命感情提高，他面卻把生命感情減弱之傾向，倘增進至成爲一種美的樣相的時候，那就是所謂感觸（Rührung）。感觸是成立於一面被提高，他面卻被減弱的生命感情上面。我們在於感動的時候就往往獲得這一種的經驗。悲哀苦惱是一種抑壓自我感情的心情的活動，喜悅與希望卻是一種提高自我感情的心情的活動。生命感情的特異的下沉與其特異的刺戟互相

融合的時候，感觸就現出來了。例如我們接觸穩和的忍耐誠實的熱心，善良的無知等，我們的心就會生起一種感觸，有時且使我們有潸然淚下之事。我們在這時候由本性上感到一種滿足與快感。但是，同時，我們卻感到一種不滿之感。這時由對象的過於貧弱而起的一種不快與空虛。用列匹斯（Lipps）的話來講，這乃是由於人格的核心的要求之未能滿足而發的不快。而感觸的程度愈高，這不快的傾向也因之愈著。

這樣，唯一的自我把相反的兩種感情同時體驗的事，一見似乎含着矛盾。但是其實卻決沒有含些許的矛盾的。如有人以爲矛盾，則其見解實爲錯誤，而其錯誤的根源，乃由於對於自我的同一的誤解。本來，自我由全體看，固然是同一的，但是自我也能同時向種種方面作分化的活動。自我營分化的活動這件事決非就是破壞自我的同一。在前面我們曾經說過，在於感觸的時候，生命感情一面是被減弱，一面卻被提高。這生命感情的減弱，也可看做弛緩，而這生命

感情的提高也可看做緊張。有弛緩，方有緊張，同樣，有緊張，方有弛緩。弛緩是指由緊張降至弛緩而言，緊張是指由弛緩升至緊張而言。所以若無緊張，則無所謂弛緩；若無弛緩，也無所謂緊張。因爲這個緣故，緊張與弛緩二者可以說是相輔而成的。因此，感觸在某種意義上也可以說是對照感情。總之，被弛緩或減弱的感情必在預想有緊張，固着等感情之存在以後方得成立，同樣，提高與緊張的感情也必在預想柔軟與弛緩的感情以後方能生起。就是，同一的自我同時經驗兩種相反的感情這件事決不是含有矛盾的事。

在於感觸，有種種的分類。例如柔軟的感觸，粗野的感觸，峻嚴的感觸等就是。此外，感觸再與其他的美的型體相結合的時候，更能發生其他特異的型體。例如與優美結合升至某種程度時，可得感觸的優美。這種優美是成立於感觸與優美之最深切的結合的。就文學而論，迭更斯（Dickens）就是表現這感觸的優美上傑出的作家。其他如託爾斯泰也頗能表現這一類的優美。此外，感覺

更能與粗硬，魅惑，精神美以及崇高等互相結合。但是此地限於篇幅，未能一一詳述。

感觸更能轉化爲一種特異的性質。這就是熱慕(Sehnsucht)。熱慕是由單純的信賴上的喜悅的感動轉變而來。既成熱慕，感動的要素就行消失。爲什麼呢？因爲感觸的根據一成爲我們熱慕的對象的時候，我們就再不能經驗感動所特有的那種抑壓減弱之感的緣故。感觸與熱慕，雖然由同一源泉而出，但是感觸是對於現實而生的感情，熱慕卻是對於現在所無的事物而生的感情。這是兩者所以不同之點。我們對於熱慕的對象愈行渴望，那末，我們愈感到那種對象的缺乏，而我們在於同心也就對熱慕的對象愈行深切的描寫。所以在這種時所，我們的內心差不多全注在這種對象上面。這一種不滿足的不快與悲苦及某種意義上的喜悅與愉快互相混合，就生一種特異的快感；而這種特異的快感就是熱慕。這種感情移入於對象以後，於是美的熱慕乃告成立。例如對

一望無際的海洋或對釐色，我們往往得以經驗一種熱慕的感情。

熱慕是向前望着的。此外還有一種回顧後方的感情，這叫做哀愁（Wehmut）對於所失的事物之心痛漸次告痊，而在某程度內已能對之有內部地享樂的精神自由的時候，這種對於過去的回顧往往引起我們內心柔和的哀愁之感。這樣回想的時候，我們的過去重復出現於我們的眼前。但是過去總是過去，決不能成爲現在。這樣，哀愁之感也是成立於悲與喜的混合感情上面的。

對於某種所失事物的回想之快感是哀愁。而由這一種所失事物所引起的苦惱把其價值的印象來提高的卻是悲壯（Tragik）。在這時候，所失事物的價值比本來所有的價值更被提高。同時，苦痛卻亦被增强。凡是有價值的事物一遇障礙及侵害的時候，其價值愈高，那末其所引起的不快當然也是愈大。而同時，那一種障礙及侵害也能擴大所失事物的價值。「對於死者單述其善事」（De Mortuisnil nisi bene）這句話就是表示這一類意思的。倘某人已經過

着不幸的死，那末我們對他的態度自不得不變爲更爲溫和同樣罪人既受刑罰的時候，我們也往往記念他本來所有的良善的行爲。這樣，我們與別人之間，所謂和、解、始能成立。換言之，和解乃是於悲壯的對象之價值及善良大被我們所記憶及重視的時候方能出現。這一種對於本來的價值格外提高的感情叫做同、情。悲壯實在就是成立於這同、情、的上面的。

然則苦惱究竟爲什麼足以增進受苦的人物的價值呢？這乃基於一定的法則，本無足怪的。這種法則就是「心理的蓄積」(Psychische Staunung)之法則。倘我們的心的活動在其自然的經過上受着妨害，混亂或阻止的時候，那末，我們的心的活動就會在這一點上停止，但同時卻就令在這一點上提高。於是我們的注意就集中於這一點。就蓄積於這一點。這正和被阻的水之橫溢一樣。久掛在面前的畫額倘一旦被人拿去的時候，我們對於面前就不得不加一種格外的注意。一物尚且如此，那末，親密的友人一旦死去，當然不得不引起我

們心中的注意了。

這樣，所失事物所以會引起我們特別强烈的注意者其理由如下。第一，因爲過去所有的預期盡被破壞，我們的體驗不能獲得自然的完成。畫額已失，友人已死，所以在現實關係上，已無二者的存在。我們對於此二者固能表象，但已不能與之結現實的關係。這時候的那種表象就是所謂部分的體驗。然而現實關係由於過去的經驗本來是附屬於二者的表象的，可是在現在這一種要素卻已付缺如。所以畫額及友人二者由這一種「缺如」對於我們，不得不有更大的力量及滲透性了。第二，是因爲我們對於所失的事物會置有特殊的價值。這一層極爲重要。有價值的事物被破壞或被遺失的時候，我們的注意自然會集中於此。這一類所失的價值比之從前更能滲透我們的內面，壓迫我們的感情。可是，這一種價值的提高並不是指新的價值的發現，卻不過是指舊有的價值的提高而已。

總之，悲壯在由於苦惱之人格的價値的提高上有他成立的根據。悲壯的人物常在苦痛與破滅之中終其生命。悲壯的感情只能成立於出現於生的否定中之那種人格的價値的是認。所以凡是征服苦惱，打勝逆境的運命決不能算做悲壯。悲壯是與由征服的鬬爭而增其深刻之度的那種崇高完全不同。悲壯只能出現於破滅，傷敗，死亡者的運命之中。

通常的見解往往以爲悲壯的人格非多少超過中等的人格的偉大不可。但是這也不是一定的。道德不全的人們乃至兇惡的人們都同是人類，所以他們的運命，他們的苦惱，他們的滅亡，都能成爲悲壯的。他們爲殘酷的運命所玩弄的時候，他們的人格價値就會全部顯現出來。

悲壯不僅是就人類之肉體的滅亡而言，卽在道德的墮落上也能出現。全全墮落的人們中，我們決不能說他們內心未來全沒人間的善性。他們的中心也嘗含有人間的善性，不過現在全被破壞而已。就這一層言，我們在這種時所

反更深刻地來認這一種人格的價值。

我們最宜注意的是，悲壯中所含的苦惱乃是含有一種含有積極的性質的苦惱，乃是能把人格的價值加以提高的苦惱。所以苦惱的印象非從屬於人格的價值不可，非服從於人格的價值不可。倘若不然，那末，這種苦惱不過是爲苦惱的苦惱，苦惱徒能與人以憎惡，嫌忌之感罷了。只要苦惱能從屬於人格的價值，那末，苦惱無論怎樣大，都能成爲悲壯的。

照上所述，苦惱與受苦惱的人物之人格的價值二者之間當然是有一種極爲密切的關係。而這一種關係者所有的悲壯上決非同一，卻在種種的分野有各種本質的差別。如在繪畫及雕刻上所表現的悲壯和在文學上所表現的悲壯就是各有不同的。在於繪畫及雕刻，其表現苦惱與由苦惱所提高的價值非同時不可，所以在這種時所，我們難以理解苦惱的來因。然在文學卻是不然，一切關於苦惱之因果的關係都被描寫，我們披讀之下，可以探源窮委。由這一

點看來，文學對於悲壯的表現是較勝於繪畫和雕刻二者

我們現在再把近於悲壯的美加以一瞥。悲壯在悲壯的人物所受的苦惱中有他成立的根據，就是說悲壯之成立在於所與的苦痛和對抗的能力二者之糾葛上面。所以沒有這一種糾葛，就是只有苦痛而沒有對抗的能力的時候，當然所出現的是別的感情的型體，卻不是悲壯。對於這一種別的感情的型體，我們在廣義上名之曰悲哀、(Das Fraurige)。這種廣義的悲哀缺乏那種糾葛的苦惱，卻只以決定的苦痛做他們的內容。但是這也有他的人間的意義。我們在悲劇的小說，戲劇中，往往可以找出許多表現悲哀的人物。由這廣義的悲哀的裏面，我們把那種苦痛升至最高度的那種悲哀特名之曰深的悲哀(Das Fief-traurige)。這是與那種含有異常高度的苦痛之悲壯相接近的。至於二者的差別則在悲壯有對抗苦痛的能力，而深的悲哀卻沒有對抗苦痛的能力的一點。深的悲哀既無對抗苦痛的能力，所以也無抗爭的糾葛，也無對照的感情。由這

一點看來，深的悲哀是與感觸相彷彿的。在這一種深的悲哀，精神雖不十分偉大，但是確是善良安靜，且尤含柔弱的性質。如迭更斯的「奧力昧特尉斯特」就是其例。

我們再由其他的立腳點更把深的悲哀分為悲慘、與畏怖、兩種。在於深的悲哀，異常的苦痛常常含有難忍的可怕的特性。這種特性常常與人以可厭的印象，把我們的心情驚嚇。壓迫，粉碎。而其時卻有兩種樣相得以成立。一種是無限的不幸與人以壓迫悲悼之感。這就是悲慘、（Das Klägliche）。一種是使人吃驚，使人恐怕。這就是畏怖、（Das Entsetzliche）。我們從托爾斯泰，柯爾克(Gorki)等的文學中可以找出許多表現這兩種感情的好例。在於美術，則羅西斯(Roks)的作品就是如此。

悲慘與畏怖二者都含有易陷於非藝術的領域之危險性是無可諱言的。這一種危險是由兩面相迫而來的。第一是，這一種藝術上的方式容易伴有生

硬的材料。例如現實的殘酷及憎惡往往被高度地表現於對象之中。第二是，這二者往往缺乏人間的意義上的重要。就是說，悲慘及畏怖之經過與特性有時往往有不能配做藝術作品的對象與中心點。在以上兩種時所，這二者就不得不成爲非藝術的了。

我們於論述悲壯之一般的本質以後，現在不得不於悲壯之種類再加探究。

悲壯隨那種受苦惱的人物與所受的苦惱的關係之不同得有種種不同之性質。第一的問題是受苦惱的人們究竟是怎樣的人物。這受苦惱的人物其價值愈大，則其由於苦惱的那種價值的增高也就愈大。第二的問題是悲壯的人格的苦惱的程度究竟有怎樣深。其苦惱愈深，那末他的人格也愈加深，而我們的體驗也就愈深。第三的問題是他究爲什麼乃受這一種的苦惱。他也許爲被損害的虛榮而苦惱，他也許爲最高的價值之被侵害而苦惱。例如浮士德就

是爲他所傾注一生的學問之無意義而懊喪。發楞斯泰因爲名譽心而煩悶。第四的問題是他究竟是怎樣地苦惱——就是他究竟是用怎樣的態度受着苦惱。他在苦惱時所取的動作，態度，如爭鬪，滅亡，抵抗，放棄等等就是關於這個問題的。

最後，我們更可由所以受苦惱的理由上把悲壯分爲根本相反的二個重要的種類。一是由單爲外面的事變或善良的意志而起的苦惱所發生之悲壯。一是由爲惡劣的意志而起的苦惱所發生之悲壯。約言之，受苦惱的人物也許爲外面的事變或善良的意志而受苦惱，不然，他便爲惡劣的意志而受苦惱。前者的苦惱是不當的，但是後者的苦惱卻多少是正當的。就是說，在前一時所，招致苦惱的是外面的事變或善良的意志；所以道德上的責任不應求之於性格，卻應歸之於運命。然在後一時所，那種苦惱乃是惡意的結果；所以這苦惱的道德的責任不應求之於運命，自應歸之於該人物的性格。這樣，在於前者，我們可

把悲壯歸諸運命，在於後者，我們卻不能不把悲壯歸諸性格。一是運命悲壯(Schicksaltragik)，一是性格悲壯 (Charaktertragik)，換言之，前者是災害的悲壯 (Tragik des Nebels)，後者卻是罪惡的悲壯 (Tragik des Boesen)。

但是，這樣分類的說明對於一切苦惱之發於運命和基於性格一點決無衝突之處。人類所遭遇的一切苦惱都由於運命與性格協作而成的。人類的一切事情決沒有單基於性格的，也沒有單由於運命的。例如漢姆烈德 (Hamlet) 的苦惱決不是單由其母之無恥的結婚及其父的橫死而發生，也決不是單由對於這一種事變所起的義務感情而發生。實際上，他的苦惱的發生同時也未始不由於他的性格上的缺陷——就是怯弱。這樣，苦惱這件事常常由於運命與性格二者的協作。但是，不拘這一種的協作，我們對那種苦惱由道德的責任方面着想還能大體分做由於運命的悲壯與由於性格的悲壯兩種。就是說，一切悲壯在本質上雖是相同，然自我們對他的同情及和解看來，方向卻有差異，

因此兩者也就不能不於性質上生一種區別。

運命悲壯——這不可與普通文學史上所用的運命悲壯混同，因爲兩者意義稍有不同——由苦惱的力量把人間的善的印象直接提高。莎士比亞的漢姆烈德就是其例。然而性格悲壯卻與這運命悲壯不同，惡人乃爲所作的罪惡而受苦惱，而自悟這種苦惱乃由所作罪惡而來。這一班人曾經自信他能把一切善輕視，把一切善戰勝；但是到這時候，他所抱的那種驕慢及潛越全歸破滅。他雖不願承認善的正當，然他卻有不得不承認之勢。他對善愈行奮戰，但善的力卻愈出現於他的周圍，與他的內心。莎士比亞的馬克倍斯 (Macbeth) 就是其例。我們這樣說法當然不是說悲壯的人物自己已經洞見自己的不正，懺悔自己的不正。只要惡人的破壞道德毀滅正義的那種計劃終歸失敗，只要惡人知道自己失敗，只要我們觀照者能夠共感這種失敗，只要我們感到善的強大，那就能成爲悲壯了。

第六節　滑稽與諧謔

滑稽(Das Komische) 通常是與崇高相對立的，但仔細考察起來，二者的地位卻不是真正的對立。同樣，滑稽與悲壯的關係也是如此。我們倘想找一真正地與滑稽對立的東西，這只有是非常的偉大。為什麼呢？因為滑稽實是非常的輕小的緣故。然則滑稽究竟是什麼？一切滑稽的事物都是突然之間所現的輕小，是突然地代偉大的事物而出現的輕小。這在出現的時候宛如偉大的事物的樣子，然而忽然之間就變為輕小，就變為虛無了。在滑稽的裏面，有兩種方式。一是在於期待偉大的事物時所實現的輕小，一是沒有上述的那種期待，而所實現的事物自身宛然有偉大的樣子而卻無偉大的實質之輕小，但是，這兩種方式在本質上決不是兩相對立的，自不消說。總之，滑稽的本質是在偉大的假相下所出現的輕小。所以這一種滑稽的感情含有一種特異的性質。這就是，對於偉大的事物之把捉所緊張的心，為着突然實現的輕小之故，忽成弛緩時

所緊張的心，爲着突然實現的輕小之故，忽成弛緩時所發的一種感情——快。這一種快頗爲强烈，可是與那種由高貴的行爲及偉大的心性而發生的那種深澈內心的快感卻異其質。這一種快是輕易，稀薄，空虛。這是表面的，浮面的。例如大山浮動的時候，我們對於自然界自然期待一種偉大的驚異。我們的內心就立刻預備來把捉他。所以我們的內心對於這一種把捉已與以一必要的「地位」。然而實際上出現的倘是一隻小鼠；那時候，我們的內心的準備全被這隻小鼠所玩弄，而我們的內心的緊張就被輕易地解除了。在這一種緊張的解除上乃生一種滑稽的快感——輕快的笑感。可是在這時候，我們所經驗的卻並不限於快感。我們的期待固爲小鼠所解除，但是同時我們所期待的偉大竟爲輕小的事物的出現所破滅時候，我們不得不感到一種失望與不滿。失望與不滿，實是不快的根據。因爲這個緣故，滑稽之中也存在有快與不快二種的要素。而由這兩者之合成的新的感情就是滑稽的感情。而就這不快的要素言，則

其程度自隨時所而大有不同。例如有人在表面上儼然似有成就偉大及嚴肅的任務之能力及意志，而實際上卻不能成就少許的任務的時候，他就成「可笑的」一對象。而同時，在這滑稽的感情上卻附有强烈的不快感。爲什麼呢？因爲嚴肅的任務非使成就不可，而我們更非把這成就託諸有能力及意志的人們不可的緣故。最後，還有一種滑稽叫做苦味的滑稽，也叫做絕望的嘲笑。這種滑稽的出現是在於我們以至重至大託一似可信賴的人而竟爲所誤的時候。

通常的滑稽，已如上面所述，是出現於期待之滿足與失望的時候的，但是在於滑稽之中，卻有不能把此種說明來適用的種類。這是機智的滑稽，約言之，這就是機智 (Das Witz)。所謂機智，我們可以下面的例說明之。假如有人對於我們作一種機智的發言。他對於我們假如提出一種要求——如希望我們對於某事加以說明或加以證明。這一種他的機智的言語對於我們一聽儼然似乎提出誠實的要求，所以在某期間內多少具有論理的意義。然至稍後，這就會

變成一種毫沒論理的意義的言語的遊戲。如使用同音異義的言語就是一例。這同一的音把我們先加欺騙，然後等到我們自覺以後，這同一的音就全失論理的意義了。就是這一種言語在含有論理的意義的時候常常要求我們的注意，然而其後，這言語的眞義一被悟到，這種要求就全歸消滅。可是我們的注意卻仍注在此處，就是說，這言語的要求雖歸消滅，但這言語仍能引起我們的注意。所以這言語實在能够引起比他本來所要求的注意更爲强大的注意。而這樣對於這言語新行注意的多量注意卻同時伴有快的感情。由此看來，這一種機智仍不脫滑稽一般的性質——快不快的混合及表象運動的往來。

這樣，我們在滑稽上可得兩種相異的種類。第一項中所舉的例是客觀的滑稽 (Objektive Komik)，第二項中所舉的例是主觀的滑稽 (Subjektive Komik)。在於前者，有一種期待；這種期待一面雖被滿足，一面卻表示失望。然在後者，則無此種期待；只有同一事物自身裝偉大的樣子，自身變輕小的實質。就

是，同、一、的事物忽而偉大地，忽而輕小地現出而已。而上述兩者在其他的點上也相對立。在於前者，人物及現象都儼然是客觀地具有偉大的樣相；反之，在於後者，思想及內容不過主觀地宛如含有論理的意義罷了。

最後，在上述兩種滑稽以外，此外更有一種滑稽的樣相的存在之可能。這由立腳點的不同，既可看做滑稽，也可不看做滑稽。爲什麼呢？因爲隨立腳點的不同，我們可把來看做偉大，也可把來看做輕小的緣故。換言之，在這時所，偉大與輕小，隨立腳點的不同，俱得存在。就是，外觀雖是滑稽，但是一旦由其他的立腳點看，這外觀就會立刻消滅，而其對象就會立刻變成有價値的有意義的對象。例如有一小孩把他的小孩式的空間用的錯誤的言語發表出來，或熱誠地模仿成人的舉動的時候，我們從成人的立腳點觀察，這當然不外是一種可笑的滑稽。然而我們把眼花一轉，把來由小孩的本質上加以觀察，就是立在小孩的立腳點加以觀察的時候，我們就會感到小孩這種動作和言語之誠實，高貴

和天真。這已不是滑稽的表現，這毋寧變成一種崇高的表現了。對這種滑稽，我們呼爲素朴的滑稽（Naive Komik）。其次，我們更由其他的標準另對其他兩種的滑稽加以說明。我們曾在前面對於悲壯分爲二類——就是，由於從運命而來的苦惱之悲壯（卽運命悲壯）與由於從人物的本質中的罪惡而來的苦惱之悲壯（卽性格悲壯）二類。同樣的分類在滑稽中也可以找出。就是，滑稽之中有由於對象之毀傷或否定而發生的滑稽，也有由於性狀或本質而發生的滑稽。前者叫做運命滑稽，後者叫做性格滑稽。如小孩的例就是後者。如威嚴堂堂的紳士偶然滑倒地上的時候，這種例就是前者。

但是，滑稽——不論其爲何種——只要他是滑稽，那末，就非服從上述滑稽之一般法則不可。這確能與我們以一種快感。然由下述兩種理由，這種快感卻是非美的快感。第一，滑稽的快感不是對象自身所給與的快感，因此也不是對象的價值感情。第二，滑稽的對象對於我們是並沒有什麼價值。這是價值的

否定。

第一的滑稽的快感是在精神的緊張被輕快地解除時所生的快感。所以這不過是對於這種把捉作用的遊戲所生之快感而已。滑稽的對象並不是愉快的，然而玩弄這種對象這件事卻是愉快。就是，這並不是由於對象自身所起的快感，卻是件隨統覺活動的遊戲而起的快感。這種快感可與認識的快感相比。

第二的滑稽的對象是虛有偉大的樣相的輕小。換言之，這是偉大的事物忽成破滅的那種輕小。所以在這時候，我們是把一切在對象點應該體驗的那種美的內容，人格的價值以及生活活動加以毀損。就是，滑稽本身是價值的否定。因此，這是醜，這不過是單單引起我們的快感的手段。

滑稽在本身上是價值的否定，是醜。但是倘如有人間的價值的事物被這種滑稽的價值否定所否定的時候，我們對於這種價值的印象卻反爲所提高。

這樣，在人格的價値爲着被滑稽所否定而反增大其價値的印象的時候所出現者就是諧謔、諧謔（humor）。

由滑稽向諧謔的推移在上述的素朴的滑稽上最爲明顯。眞正之素朴的滑稽本來是滑稽而同時是崇高的。我們在小孩天眞之中，見到小孩的本質崇高性就是潛於此。當然，這一種崇高性，由成人的立腳點看來，就會消滅。但是，小孩的誠實與天眞終究不能全脫我們的注意。這時候，我們終究是不能不感到崇高性的。而最後，由於成人的要求所見的滑稽反不能不從屬於這崇高之下。此地所謂從屬，是說我們覺得成人的打算比之於小孩的本質的天眞及純粹不過是比較的價値，而小孩的本質卻含有絕對的價値的時候所常常成立的一種關係。這一種關係是與在悲壯中的那種關係相似。就是，對於我們的要求所與的事物之矛盾否定及往往能促進我們對於這被否定的事物之注意，反能使我們內面地與之接近，反能使其價値愈行滲透。可是，在於悲壯，否定乃是

指由於苦惱的否定在於諧謔，所謂否定卻是指滑稽。這一點是不同的。

這樣，諧謔的意義已略如上述。總之，所謂諧謔乃在崇高或有意義的事物爲滑稽所否定，而由這種否定，該事物的印象反被提高時始行出現。而諧謔的感情乃是一種滑稽的感情從屬於崇高的感情下面之混合感情。這是存在於滑稽中之崇高的感情，這是由滑稽而顯現之崇高的感情。

諧謔是美的內容，所以這不是單限於在美的感情的範圍內之感情。此地我們把諧謔的方式先加探討，把他分爲美的與非美的兩種，然後再論述諧謔屬於美的方面的種類。

關於諧謔的方式，大體言之，約爲三種，略述如下。

第一，我們把世界，把世界的動作，更進一層，把自己本身，都行一種諧謔的觀照。在這時所諧謔是我們自身的一種狀態，是我們的感情狀態。這單存於我們自身的內心中。這樣，這是單關於我們自身的內心的，所以這決不能稱爲美

的諧謔。換言之，這決不是成立於對象之美、的觀、照、上的諧謔，這決不是成立於滑稽的事物之美的觀照上的諧謔，這決是成立於感、情、移、入、上的諧謔。

第二，諧謔的事、物、並不顯現，而表現的方法卻是諧謔的。這就、諧、謔、的、表、現。例如對於第一種時所之世界觀照倘與以表現，那末，這種表現就是諧謔的表現。在這時候，我們在表現中可以發見關於所描寫的滑稽之崇高性。所以諧謔的表現並不是關物本身，卻是關於詩人的態度。在這時候，詩人在表現的方式上表現他關於世界之諧謔的解釋。這一種諧謔的表現乃是藝術的內容。所以這可以算做美的諧謔。

第三，在被表現的人物本身中，不單含有滑稽，並含有由滑稽的過程之故而更成强烈之崇高。在這時候，真正的客觀的諧謔方能成立。這就是諧、謔、的、人、物。

上述的第二的表現方式與第三之人物同樣，由種種的要素之結合，含有

繁多的種類。

上面，我們隨諧謔的存在方式把來區別成爲三種。現在我們更由諧謔的成立段階把來分做三段。這就是和解的諧謔，不和的諧謔與再和解的諧謔三段。第一段是狹義的諧謔，所以就可名之曰狹義的諧謔。

第二段是諷刺的諧謔，約言之，就是諷刺（satire）。第三段是反語的諧謔，約言之就是反語（ironie）。而這三個段階在前述之諧謔的世界觀照，諧謔的表現，諧謔的人物三方式上都是共通的段階。此地先就第一方式之諧謔的世界觀區別成三個段階。那末，其他的方式的分別也就容易明白了。

第一種狹義的諧謔是見着世界上矮小，卑細，可笑的事物時加以輕笑，而自己卻超然於事物之上，俯視一切。換言之，自己居於超然的位置，維持自我的威嚴，確保自我的信念，而以微笑俯臨這世界的卑小的時候，這諧謔乃行實現。

第二種是知道世界的卑小與轉倒，而主張自我的偉大與完善。就是對於

這卑小的世界主張自我的尊嚴。不單止於微笑而已。這就諷刺，

第三種的反語是不但知道世界的卑小與轉倒，並且確信世界將陷落於矛盾與破滅之中。空虛的事物之自滅是既定的事實，也是反語的特性。

此外，我們更可把諧謔分做與運命滑稽及性格滑稽相對應之運命諧謔、與性格諧謔二種。在於運命諧謔，含有人間的意義的事物由運命滑稽而出現於某人之上，更因滑稽之力而更增强其價值的印象。在於性格諧謔，一人本有之滑稽的性狀使其所含有意義的性狀格外顯著。被表現的人物雖負滑稽的運命，但同時也得表現其高貴與優越。在這時候所出現的就是狹義的諧謔上之運命諧謔與性格諧謔。例如蘇格拉底固是偉人，但他的獅子鼻就是運命的諧謔，而其所有的滑稽的性癖就是性格的諧謔。

其次，在於第二之段階之諷刺的諧謔我們也可分爲上述兩種的諧謔。某人遭着滑稽的運命，及受世界的嘲笑，而外面上與人以一種宛然破滅之感，但

其時，實際上，他可用善與理性的意識之力對於這種滑稽的運命，主張自我的存在。這樣，他也能確保他本來的面目，對於嘲笑儼然主張自己的正當。而我們也往往因他愈受嘲笑而愈加以愛憐，這就是運命諧謔。然同在這諷刺中之性格諧謔卻與上述之例互相對立。某種可笑的人物，愚蠢的人物反裝成一種偉大的樣子。但不久其假面卽被揭破，其醜惡的本體乃出現於我們的前面。在於這一種類的諧謔，崇高或理念存在於運命及事件之中，而這就是把空虛的事物加以摘發，使之破滅。我們對這理念感到一種內面的强大的力量。

在第三種反語上之運命諧謔，乃發生於人類所不負責任之滑稽的運命自行消滅的時候。在這時候，理性及善不但有內面之强大的力量，并且有外面的强大的力量。而所以助這理性及善之勝利者實卽滑稽的運命本身。然在反語上之性格諧謔則各異其趣。在這時候，可笑的事物出現於一人或多數的本質之中。但是理念卻把這一種存於人內之可笑的事物同行征服。這樣，其人就

被滑稽地消滅，最少也與我們以一種消滅之感。他們屈服於理性之下。他們在覺悟之下，放棄一切非理性的行動。空虛的傲慢的破滅就是指此。

第六章　美的觀照與藝術

第一節　美的觀照

所謂美，既如上述，乃是由感情移入而成立的物象的價值。但是我們如果囿於種種利害的觀念與現實的欲望時，那末，純粹的感情移入是決難成立的。我們如以日常生活中那種散漫弛緩的態度對諸物象時，我們的視線一接觸到某一物象的表皮時，其他物象的印象及其他現實的利害等就會從橫邊突入進來以奪我們的注意。所以在這種時所我們只是彷徨於現實的世界裏邊，對於沈潛在物象的奧低的那種生命之泉當然不能掬出。我們惟有在對於物象的態度具有一定的條件時——惟有在日常生活的自我翻然改變態度時——我們方才能夠透貫物象之美的意義。我們果要真正玩味世界的美，那末，

我們必須像在宗教及哲學一樣把我們生活的態度加以改變才行，然則我們爲透澈對象之美的意義起見，我們的主觀不可不具的條件究竟是什麼？這是我們現在應當再加研究的問題，也是對於美的一般的考察中一個最後的問題。

所謂美的觀照，一言以蔽之，就可以說是否定與凝集。換言之，所謂美的觀照，就是指我們把其他一切的誘惑加以斷絕而專一地陶醉於對象生命裏面而言。所以，美的觀照不可不具有下列兩種條件。第一個條件就是我們應當把一切現實的利害等等加以隔絕，純粹構成獨立的世界這件事。凡足以混亂這世界的種種關係我們都應施以隔離。講到這層，尤其是以把現實非現實的問題丟開這一層爲最重要。對象之爲現實與否，乃是我們使對象與自己以外的東西發生關係時才有的問題。我們純粹地依據對象的性質而施行觀照時，那末，對象與現實非現實這個問題是全然無關的。如果我們一提出了現實非現

實的問題，不管答案是肯定或是否定，總之，對象內面的世界不免要起一種紊亂，因而不能保持沉靜與圓滿。這對於對象的現實與否的那種考慮，稍一發動，便已足爲構成美的世界上的一種阻礙。這念頭稍微一動，我們的注意就不能夠集中；我們要想把我們的注意不使逸出美的對象的內部一步已經是不可能的了。所以我們當觀照美的對象時第一個條件就是我們不可不完全忘卻那個現實非現實的問題。美的對象，是超越這個問題而單純地無條件地存在着的。

第二個條件就是我們在美的觀照的時候，不但只是思惟着或表象着這無條件地存在着的對象，而且要完全地陶醉於這對象裏面。所謂觀照對象，不是把靜止的自我與生動的對象世界使之對立的意思，乃是使自我與對象協同生動，使自我應着對象的要求自由自在地協同活動的意思。所謂觀照，我們的自我不可不與所觀照的對象協同營一種生命的流動。不過不隨自己的意

志而活動卻遵守對象的命令沒入對象的深處而營活動這一層是很當注意罷了。我們如拿着這個條件去觀照，那末，對象的生命方才能夠流入我們的內心，對象的價值方才能够浸潤我們的內面。而所謂對象的生命，畢竟是由我們的生命移入對象之中的，所以所謂沒入對象這句話，換言之，就是以自我的生命貫徹對象而已。所謂委身於對象的觀照，換言之，就是非自我賦與對象以生命這個意思。所以觀照云云，要不外以對象的統覺爲條件，把自己的生命滲透在對象之中罷了。

這樣看來，所謂美的觀照，不外是在種種的意義上去改變對象的性質罷了。當我們拿美的眼光去觀照時，那對象早已不是現實的對象了，那末，由着美的觀照我們怎樣去變換對象的性質呢？這就是以下應當考究的問題了。

第一，美的對象，因我們美的觀照獲得美的觀念性（Æsthetische Idealität）。美的對象雖然是由於官能上的材料與由其中表現出來的生命二個要素結

合而成，但這二個要素卻不得不離開現實世界的關係，轉移到與現實非現實的問題全無關係的一個純粹的觀念的境界上面。關於這點若就官能的材料上言，那末，如雕刻上用的大理石，只不過自然界中與其他許多的物象相聯關，爲自然的因果律所束縛的一塊石頭，只不過是觸之感冷，擊之便碎的現實的自然的一片罷了。可是我們當對象大理石的雕刻時，我們卻忘卻這大理石乃是一個死物，乃是一個與我們的皮膚底下不斷環流着的赤血，胸腔裏面不絕鼓動着的心臟各異其趣的死物。我們只是單純地把藝術家在這塊石頭上所表現的形象藉着視覺的作用吸收來。這大理石在美的觀照上不是一個現實，只是一個單純的形象(Bild)。而這裏所謂不是現實這句話，又決不是把現實誤當做非現實的那種錯覺(Illusion)的意思，乃是超越現實非現實的問題而呈一種特異的存在的意思。

同樣美的內容——大理石中所表現着的生命也與現實的關係完全隔

離。大理石乃是一件永久封閉這生命的法寶。這生命既爲這法寶封閉，就不能跳出雷池一步。所以這生命決不能對於外部的現實行施作用，也不能因外部的現實而受影響。這生命乃不過是一個觀念的力量罷了。

更進一步，美的對象的內容，不僅是脫離現實的束縛，並且對於我們其他的觀念的世界——如我們的思想，想像以及歷史的回顧等——也行隔絕。這種內容乃構成一徹頭徹尾地獨立着的而且另具一種組織的世界。我們對於這個事實，名之曰美的分離性(Æsthetische Isoliertheit)。這種美的分離性乃是美的觀照賦與於美的對象的第二種質。

第三，這樣被觀念化而且這樣完全與他種觀念隔離着的對象的生命，對於我們當然是一個存在。這是一個與我們的主觀互相對立的單純地無條件地存在着的客觀的事實。但這一種事實所以爲客觀的，並不是因爲這種事實是現實的緣故，卻是因爲這種事實超越現實非現實的問題的緣故。例如歌德

的浮士德，我們並不知道他是現實的或非現實的。但是我們純以美的態度欣賞這小說的主人公的深祕的苦悶，悲哀等等時，這一切的對象，是完全超越現實非現實的問題而成爲與我們對立的客觀的事實。我們對於美的這一種性質稱之爲美的客觀性(Æsthetische Objektivität)。美的客觀性爲美的觀念性之當然的結果，與由證明妥當性而成立的客觀性是完全異樣的。這是美的觀照給與美的對象的第三種性質。

此外，我們如把美的觀照所應具的第二條件——就是對象的生命像實在的生命一樣激動我們這一點——名之曰美的實在性 (Æsthetische Realität) 的時候，那末把這一種美的實在性賦與對象這件事乃是美的觀照的最後的使命。而上述的美的客觀性可以說是這一種美的實在性所以發生的根源。換言之，正因爲對象超越現實非現實的問題，只是單純地絕對地呈現在我們的面前，所以我們纔能夠沉潛在那對象的生命中，纔能夠體得對象

的生命所有的深處。對象如不是獲到這一種實在性，那末，我們對象之間只有冷淡的對立，二者的中間永遠地隔着一道牆壁，斷不能相互滲透，融合一致。對於浮士德的苦悶，我們不僅看做只是浮士德的苦悶，而看做是我們自身的苦悶時，美的觀照纔能完成一切的使命。換言之，必須這樣，那末，感情移入纔能完成。上面所述的對象的種種變質，都不過是爲最後的一種變質的預備條件而已。

固然，我們當觀照浮士德時所感到的苦悶與我們在日常生活中所體驗到的不能說是完全同質。因爲這一種苦悶乃是由感情移入而生的苦悶。在這被移入的苦悶中含有着不可名狀的特質。例如我們看到舞臺上足以使人十分憤怒的事情時，我們這時所引起的憤怒之感，第一不是從實際生活的根源中發生出來的，第二使人發生憤怒的那種對象在我們也不過是具有觀念的存在的一種形象。所以我們只要不是神經錯亂的人，那末，我們總不至於因這

一種憤怒而引起實際行動，——如跑上舞臺去毆打那表演這可恨的腳色的戲子。因爲這憤怒是由觀照中得來的憤怒，這自我又是浸透在觀照中的自我，而這觀照的自我與實踐的自我是完全異其性質的緣故。同樣，這時我們所體驗的感情也決不是現實的感情，卻是一種與現實的感情異其色調的美的感情。浮士德的苦悶等等對於我們正不過是具有這一種美的實在罷了。

人們往往拿上面的事實做根據，把美的感情稱之曰假象感情(Scheingefühl)，或空想感情 (Phantasiegefühl)，以與實際感情(Ernstigefühl)對立。如他們所謂實際感情，是指由我們的實踐的生活態度發生出來的感情而言，那末，這種觀察，固然可以說是正當。如不然，那末，我們的美的感情，與那些單是被我們空想出來的感情或那些單是假象的感情實在是大有差別。爲什麼呢？因爲美的感情乃是一種事實上被我們所體驗的實際感情，乃是一種行在特殊的境界裏面的具有特殊的性格的實際感情。不過我們對於這種感情——具

有美的實在性的感情——的特性，到底是難以表示出來罷了。這種感情乃是一種與世界上一切體驗都不能直接比較的，只有在委身於藝術品的觀照，適應藝術品的要求，對於對象的內容行深切的體驗時纔能為我們所感到的特殊感情。

可是此地我們關於美的觀照，不可不更舉出一種特質。這種特質乃是美的實性的一面，而且是構成美的意義的最根本的條件。美的觀照對於對象更與以一種深度。這叫做「美的深」（Æsthetische Tiefe）。我們當觀照浮士德的苦悶或絕望時，我們所體驗的不單單是苦悶或絕望的情緒。在美的觀照，由對象浸潤到我們的內心中來的，不僅僅限於這些情緒；並且這些情緒的根源——就是浮士德的人格的力量與偉大——也滲透到我們的內面了。反之，在於日常生活，我們往往為種種的利害好惡之念所支配，所以我們不能貫徹到那對象的根柢上。因此在日常生活中，對象的人格，常似被雲霧遮蓋着一樣，不會

明白玲瓏地浮現在我們的前面。可是我們一用美的觀照的態度來施以觀照時，那末，對象的人格的根與方纔都能呈露出來。這樣對象經過美的觀照之後，所謂對象的「深」才都浮現到我們面前。我們決定對象的美醜——感情移入的積極與消極——的境域，就在這個「深」的所在。不在這個「深」的所在，嚴格講來，我們實無美醜可言。

我們現在既講到這種「美的深，」我們不得不聯想到不快或苦惱等等對於美的價值具有重大的意義這一層。當我們對諸悲壯的對象時，我們心中不消說只是感到一種極大的苦痛，決不能感到什麼愉快。但是同時在他方面，我們卻又不得不感到我們內面生活的擴張與提高。把對象的苦痛在我們人格深處加以肯定的時候，那末悲壯的對象也成爲值得我們欣賞的東西了。而更進一步講，爲引導我們到我們人格深處起見，最好最便的方法莫過於這一類不快的否定。再拿積極的感情移入與消極的感情移入的概念來說，這一種

苦惱等等的感情移入就本身論當然是消極的感情移入。但是我們因這一類消極的感情移入的對象的導引，沈潛於對象的人格深處時，我們最容易逢着積極的感情移入的對象。換言之，我們在這一種人格深處纔能發出「人」來。這樣，消極的感情移入，是可以做積極的感情移入的基礎，歷程或手段的。

再換一方面講，美的觀照所能與以變質的，不僅限於美的對象，我們的主觀在美的觀照時也會由其他一切完全隔離。在欣賞藝術的時候，那觀照美的對象的自我，——低徊在美的對象之中而生動着的自我——與生動在現實世界中的自我會生一種分離的。所以美的觀照是從自我中解放自我，同時又是從其他一切的觀念我解放自我；約言之，乃是一種自我的解脫。

但這一段話，並沒含有什麼新的意義。美的對象之觀念的內容，畢竟不外是觀照的自我。在美的觀照中，主觀與對象之間實在沒有什麼差別。所以觀照的對象——美的內容——與一切分離時，那末，觀照的主體——自我——也

就與這觀照以外的一切分離。對象的分離與主觀的分離，不過是一件事。

在美的觀照中的自我，是超個人的自我，正和在學術的認識中的自我以及在道德的評價中的自我同爲超個人的一樣。這超個人的自我，只能在觀照的對象裏面生動着，而被觀照的東西因此對於一切個人結局不得不爲同一。

最後，我們再就美的觀照與美的鑑賞(Æsthetische Genuss)的關係略加論述。所謂觀照乃是我們對於美的對象的一種態度。而所謂欣賞乃是由美的觀照在我們內心所行的一種關於價值的體驗。我們要是不觀照對象，那末，我們對於對象的價值也無從體驗；而我們如既已觀照了對象，那我們對於那種價值就不得不去體驗。所以鑑賞可以說是美的觀照之自然的連續或完成。所以鑑賞可以說是美的觀照的一面，自然被包含在美的觀照裏面的。

第二節　藝術

普通的人們往往把美區別爲自然美與藝術兩種，但是這樣的區別，是否

確當？這是我們現在此地所欲考察的問題。

如果像前面所述，凡對象的美都要由着我們的美的觀照方纔成立；那末，某一物象，不論其爲自然，或爲藝術，倘想成爲美，都不可不先行上述的種種的變質。要是不把這種物象與現實的世界絕緣，不把這種物象與內心中其他的觀念界分離，另構成一個獨立的世界；而這獨立的世界，要是不浸透我們的內心而誘引我們充分的鑑賞；那末，就是自然美也是不能成立的。而在他方面，所謂藝術之美的意義，也正在準備着，或要求着這樣的美的觀照這一點。這樣看來，一切的自然，也必待成爲我們想像中的一個藝術品的時候，也必待我們把自然當做材料在我們的空想中構成一個藝術的時候，自然之美的意義纔能發生。當我們對於對象能够抑制種種現實的欲求的時候，當我們能够把對象移到觀念的世界，並且能够把來完全放在理知的考察的範圍以外的時候，那自然對於我們纔能發生美的意義。反之，我們如不能離開現實，創造一「形象，」

那末，一切自然美就都不能存在。這樣說來，把藝術美與自然美看做對立的那種見解就不免錯了。要之，美的唯一所在只是藝術，而所謂自然只不過是藝術材料的無盡藏的寶庫罷了。

自然對於藝術材料所以成爲無盡藏的寶庫者不但是因爲自然界裏面包藏着無窮的各種對象；並且是因爲就是自然界中的同、一個對象，在他自身裏面也具有多樣的方面的緣故。所以我們在同一個現實的對象裏面往往能夠發現多種的美的形象。所以自然界中的同一個對象，如在我們把來表現於藝術上面的時候，也會呈現、多樣的變化。例如女子所描寫的女性往往富於媚態，而男子所描寫的女性卻是不然，而更進一步，卽對同一的女性隨描寫者的不同也可發生多種的差異。這樣，自然對於藝術實在是供給無盡藏的材料。可是在他方面，正因如此，所以我們可以知道自然美本身乃不過是一種很屬空漠的東西，我們如不在自然中自行找出一個藝術品來，自然是不成其爲美的。

固然，上面所謂藝術品準備着美的觀照這句話也是程度問題，我們平常往往遇到因爲藝術家的手腕不高明的緣故，把這種準備弄得很不完全的那種藝術。在這一種準備很不完全的藝術品中，我們非與在自然中一樣，自行找出一個藝術來不可。反之，在他方面，因爲美的修養不够的緣故，一般俗人即對於這種準備很爲完全的各種藝術也不能够行一種美的觀照。這一類的美的事實都是很常有的。但是，現在我們如把這一種個人的事情一一丟開，那末，所謂自然美與藝術美之差要不外是由我們自己新從自然裏所找出的藝術美與客觀地準備着美的觀照的藝術美之差罷了。準備的程度愈形完全，那末，對象也就可以當得起藝術美這個名稱。所以藝術美與自然美的差別不過是這一種程度之差。但是我們並不因爲如此便說自然美就比藝術美低劣。精錬的鐵未見得比未錬的金是高貴的。

但是爲準備引起我們的美的態度起見——換言之，爲給與對象以觀念

性，分離性及客觀性起見，藝術不得不採用特殊的手段。這特殊的手段，就叫做藝術的表現（Darstellung）。我們把我們想加以表現的生命先與現實關係絕緣，然後更把來放到與那種現實完全異趣之官能的對象裏面去。如雕塑則將人體的形式與生命移植到那無生命的金石上面，音樂則使人類的內面的歷程與聲音結合，文學則將行爲或事件藉言語的媒介放入空想的世界。由了表現，生命乃與現實絕緣，而由了與新的官能的形體的結合，美的境域乃與其他的觀念世界得以區別。這樣看來，我們可以知道藝術的世界乃是一個徹底獨立的而且是有組織的完全的世界。而爲構成這樣的世界起見，我們採用的方法就是表現，所以表現也卽是藝術的本質。